

KUIN ELÄVINÄ EDESSÄMME

ANNELI LEHTISALO

KUIN ELÄVINÄ EDESSÄMME

*Suomalaiset elämäkertaelokuvat
populaarina historiakulttuurina 1937–1955*

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura – Helsinki

Acta Electronica Universitatis Tampereensis 1223

ISBN 978-951-44-8869-6 (pdf)

ISSN 1456-954X

<http://acta.uta.fi>

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1315, Tiede
Kansallisen audiovisuaalisen arkiston julkaisuja

Teos on hyväksytty julkaistavaksi väitöskirjasta annettujen
väitöslupalausuntojen perusteella.

Kuvatoimittajat Anneli Lehtisalo ja Kai Vase
Graafinen suunnittelu ja taitto Tom Backström

ISBN 978-952-222-269-5 (SKS)

ISSN 0355-1768 (SKS)

ISSN 1797-4224 (KAVA)

Kirjapaino Bookwell Oy, Porvoo 2011

Sisällysluettelo

Kiitokset	7
I. Johdanto	13
Tutkimuksen tausta ja tutkimuskysymykset	8
Tutkimuksen tausta	8
Tutkimuskysymykset	23
Tulkintakehys ja teoria	26
Elämäkertaelokuva tutkimuskohteena	26
Totuudenmukaisuuden kaipuu elämäkertaelokuvassa	32
Historiakulttuuri ja kulttuurinen muisti	36
Elokuva populaarina historiakulttuurina	41
Historiallinen elokuva ja kansalliset identiteetit	47
Tutkimusmenetelmät ja aineisto	52
II. Elämän elävät kuvat	65
Elämäkertaelokuvan lajiutumisosprosessi	68
”Tuottajapeli”, ”kriittikkopeli” ja pelin välineet	68
Historiallisen elokuvan kansainvälinen nousukausi ja elämäkertaelokuva	71
Kulttuuria ja aitoa ajankuvaa	76
Kansallisromanttiset näytelmäadaptaatiot	77
Suurmieselokuvat	87
Korkeakulttuuriaiheiset musiikkielämäkerrat	88
Menneisyyden sex-appeal: kuninkaallinen rakkaustarina	95

Kansanlauluja ja toimintaa: ”balladielokuvat”	99
Elämä revyyinä: populaarimusiikki menestyselementtinä	104
Elämäkertaelokuvan nimeäminen ja studiotyylit	109
Elämäkerronnan konventiot	113
Jotta hän tulisi meille ymmärrettävämmäksi ja läheisemmäksi... henkilöhaamon rakentamisen problematiikka elämäkertaelokuviissa	115
Menneisyyden mies tyyppinä	124
Pyöristävät henkilöhaamot 1940-luvun lopulla	136
Lähemmäs päähenkilöä, lähemmäs tunteita	152
Elämänkulun moodit	155
Menetyksen moodit	157
Allegorian moodit	167
Kohtalon moodit	174
Elämän kertomisen hitaat muutokset	180
III. Suomalaisuutta kertomassa: elämäkertaelokuvat kansallisena historiakulttuurina	185
Kansallisenhistoriakulttuurin murros 1940-luvulla	188
Suomalaiskansallisen historiakulttuurin valtakausi	188
Miekoin ja nuijin idän barbariaa vastaan	191
Historiakulttuurin murros jatkosodan jälkeen	195
Kansallisista suurmiehistä kansansankareihin: muuttuva kansallisuuden retoriikka	201
Suomalaiskansallista historiaa valkokankaalla	201
Kansanrunojen julmat herrat	205
”Kertovat kuvapatsaat”	209

Topeliaaninen idylli: Kuninkaat ja yhtenäinen kansa	215	Spektakelisointi ja painotuksen politiikka	322
Suomalaiskansallista suurmieshistoriaa ajan ehdoilla	223	Ammattitaitoista ajanvietettä	332
Kansallisen puhuttelun vaikeudesta kansallisen elokuvan problemaan	230	Kuvitelma uskottavasta menneisyydestä	338
”Kulttuuria on sorrettu romantiikan kustannuksella”	233	Tutkitusti aitoa	340
Keisari myöhästyy: Tanssi yli hautojen epäonnistuneena monumenttina	235	Näköistä ja alkuperäistä	350
”Alkusyksystä rakkautta ja romantiikkaa krinoliineissa”	240	Uskottavan menneisyyden attraktio ja referenttileikki	355
Uuteen aikaan: Tahtova, toimiva kansa	242	Elokuvätähti ja menneisyyden läsnäolo	367
Kotiseutujen tarinat	244	Kahden ruumiillistuman ongelma ja täydellinen sopivuus	370
Ylevöitetty kansanluonne	251	Palvova katse ja läheisyyden tunne	386
Säkkijärven polkka, lohtu ja ajanviete	260	Kulttuurinen muisti ja neuvottelu yksityisen rajoista	391
Vieraana kansallismaisemassa	265	Elämäkertaelokuvat ja ”julkinen yksityisyys”	394
Yksilöt ja yhteisöt kansallisen menneisyyden tarinassa	271	Leikkiä intiimillä ja neuvottelua moraalista	402
Kansakunnan kertomuksen sivuhenkilöt	273	Kuka saa kertoa kansakunnan menneisyyttä	412
Hoiva ja moraali	273	Kiista <i>Runon kuningas ja muuttolintu</i> -elokuvan filmaamisesta	414
Perheetön kansakunta	278	”Minä elän” ja populaari valistus	422
Kansallisen heräämisen etujoukosta self-made-maniin	280	Puhetta elokuvan suurmiehistä	430
Kansakunnan kertomuksen päähenkilö ja hänen kansansa	282	Miltä menneisyys tuntuu? Menneisyys- kokemuksen politiikka	433
Kansansa puolesta kärsivä taiteilija	287	v. Aikakoneen matkassa	439
Kansakunnan kertomuksen päähenkilö jalustallaan	287	Elokuvakulttuurin ja historiakulttuurin vuorovaikutus	440
Historiallinen elämäkertaelokuva kansakunnan kertomuksena	293	Yksilötarina rakentaa yhteisön identiteettiä	445
iv. Menneisyyden kokemus ja kokemuksen politiikka	297	Henkilökohtainen reitti menneisyyteen	448
Menneisyyden tuntu ja konventiot	300	Konventioiden muokkaama kokemus	451
Historiallinen elokuva – kotimaisen elokuvan voimankaitos	307	Aikamatkailun huumaa ja uhka	455
Mielihyvää menneisyydestä: Kultivoidun idyllin ja spehtaakkelin tuntu	311	Vitteet	459
		Lähteet	514
		Summary	541
		Hakemistot	548

Kiitokset

Rakastan tarinoita. Ehkä siksi sekä elokuvat että menneisyyden kertomukset kiehtovat mieltäni. Tässä työssä olen saanut yhdistää intohimoni kohteet ja oloni onkin hiukan haikea, kun joudun nyt jättämään tutuksi tulleet hahmot – niin historialliset kuin fiktiivisetkin – ja lystikkäät, ärsyttävät, koukuttavat aineistoni. Sen sijaan en voi olla muuta kuin uupuneen tyytyväinen, kun pitkä, mutkikas ja välillä tuskainen väitöskirjaprosessini viimein päättyy. Tämä ei olisi koskaan ollut mahdollista ilman hienoja ihmisiä, jotka jaksoivat tukea minua, ja tutkimukseni rahoittajia, jotka antoivat olosuhteet, joissa voin tehdä tutkimustani. Suomen Kulttuurirahastolta saamani vuoden apuraha teki tutkimustyöstäni totta pelkän harrastelun sijaan, ja tutkijakoulu Elomediassa sain rauhassa työstää väitöskirjaani liki kolme vuotta. Kiitos Elomedian johtajalle Satu Kyösolalle ja johtoryhmälle, jotka uskovat tutkimukseeni ja työhöni! Tiedotusopin laitoksen Journalismin tutkimusyksikölle ja sen johtajalle Pentti Raittilalle olen kiitollinen siitä, että minulla on ollut hyvä tukikohta ja resurssit viimeistellä työni. Lisäksi Tampereen yliopiston tukisäätiö ja Journalismin tutkimusyksikkö ovat tukeneet konferenssimatkojani sekä Tampereen kaupungin tiederahaston toimikunta tämän kirjan julkaisua.

Tätä kirjaa ei luultavasti olisi olemassa ilman ohjaajani dosentti Anu Koi-vusta. Anu oli ensimmäinen, joka vilpittömästi kiinnostui tutkimuksestani – tilanteessa, jossa en oikein itsekään vielä tiennyt, mitä olin tekemässä. Jo Anun tarjoama apu ennen virallista ohjaajan statusta oli korvaamatonta, mutta Anun ryhdyttyä ohjaajakseni työni sai suunnan ja aikataulun. Anu on kannustanut minua ja haastanut minua kyseenalaistamaan ja ajattelemaan. Kahden työnarkomaanin yhteistyö on sujunut erinomaisesti. Jos olenkin suoltanut tekstiä liuskakaupalla, Anu on ilmiömäisellä tavalla ehtinyt ja jaksanut

lukea kaiken, syventynyt yksityiskohtiin ja hahmottanut kokonaisuuksia. Kiitos Anu! Ohjaajaani professori Mikko Lehtosta kiitän erityisesti innostavasta ja myönteisestä työskentelyilmapiiristä mediakulttuurin jatkokoulutusryhmässä. Ilman Mikon rohkaisua en olisi ymmärtänyt, että tutkimuksestani voisi oikeasti tulla väitöskirja. Esitarkastajilleni professori Hannu Salmelle ja professori Tytti Soilalle olen kiitollinen hyvistä ja tarkkanäköisistä kommentista, jotka virittivät minut vielä tarkentamaan työni lähtökohtia ja viemään sen päätökseen.

Tutkimustyötä on ollut ilo tehdä lahjakkaiden ja mukavien ihmisten keskuudessa. Ystävät ja kollegat ovat olleet apunani ja tukenani monin tavoin. Laura Saarenmaa ja Jenni Hokka ovat lukeneet käsikirjoitusversioita, antaneet lahjomatonta ja terävää palautetta ja ohjanneet tärkeiden lähteiden pariin – sekä parantaneet yliopistomaailman ja tutkimuksen tilaa nautittavissa ja innokkaissa keskusteluissamme. Olen Lauralle ja Jennille kiitollinen niin avusta kuin ystävyyydestä. Stinki-ryhmämme on ollut toinen henkireikä tutkimustyön kurimuksessa. Stinki-mökkeily on käsite, joka tarkoittaa vertaisohjausta, terapiaa ja hauskanpitoa. Kiitos mainioille kollegoille Auli Harjulle, joka alunperin tutustutti minut Stinki-ryhmään, Laura Ahvalle, Jenni Hokalle, Heidi Keinოსelle, Pauliina Lehtoselle, Reeta Pöyhtärille ja Niina Uusitalolle!

Haluan kiittää työtovereitani tiedotusopin laitoksella ja Journalismin tutkimusyksikössä. Erityisesti laitoksen ihanat naiset ja naistapaiset ovat usein auttaneet minua niin käytännön toimissa kuin esimerkilläänkin. Iris Ruoho rohkaisi minua opettamaan, Sanna Kivimäki ja Sirkku Kotilainen tukivat minua verkoston työtovereina, Mari Maasilta teki pioneerityötä laitoksen elokuvatutkijana, Kaarina Nikunen antoi kokeneemman kollegan oivia täsmäohjeita siitä, miten selvitä välillä kaoottiselta tuntuvasta väitöskirjaprosessista. Tiina Tuomaisen avulla ovat hoituneet monet käytännön järjestelyt esitarkastusversion mapituksesta matkalaskuihin. Eija Poteri, Marjatta Virtanen, Helvi Miettinen, Tiina Tuomainen ja Sirkka Hyrkkänen jakoivat piristävät teetuoikit kanssani ja perehdyttivät minut samalla yliopistomaailmaan. Sirkkaa kiitän paitsi hyvästä työtoveruudesta myös siitä vaivihkaisesta mutta jatkuvasta tuesta, jolla hän on kannustanut minua tutkimukseni pariin.

Innostukseni elokuvatutkimukseen ovat jakaneet kollegat Suomen Elokuvatutkimuksen Seuran hallituksessa, *Lähikuva*-lehden toimituskunnassa ja Elomedian tutkijaryhmässä, kiitos teille kaikille! Kimmo Laineelle olen erityisen kiitollinen aina auliisti ja pyyteettömästi annetusta asiantuntevasta avusta ja käsikirjoitukseni kommentteista. Henry Bacon ja Pasi Nyyssönen tarjosivat minulle opettavaisen tilaisuuden osallistua SETS:in kirjaprojektin toimitustyöhön. Outi Hupaniittu jakoi kanssani kalsan työrupeaman Kansallisen audiovisuaalisen arkiston Otaniemen luolissa. Outi tuki työtäni varsin konkreettisesti pitämällä kiinni arkistohyllyjen välissä keikkuvista huterista tikkaista mutta myös antamalla hyviä vinkkejä kiinnostavista arkistolähteistä. Tampereen yliopiston mediakulttuurin jatkokoulutusryhmässä Metkussa ja Journalismin tutkimusyksikön tutkimusryhmässä Meuhkassa olen puolestaan voinut käydä antoisia keskusteluja media- ja populaarikulttuurista ja tuntea oloni kotoisaksi, mistä haluan kiittää metkulaisia ja meuhkalaisia.

Arkistojen ja kirjastojen työntekijät Kansalliskirjastossa, Museoviraston kansatieteellisessä arkistossa, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistossa, Svenska Litteratursällskapetin kirjastossa ja Kansallisessa audiovisuaalisessa arkistossa ovat tarjonneet minulle asiantuntevaa apuaan. Kiitos myös Matti Helkapalolle hänen antamistaan tiedoista ja aineistoista. Erityiskiitoksen olen velkaa Kansallisen audiovisuaalisen arkiston kirjastonhoitaja Timo Matoniemelle, arkistonhoitaja Olavi Similälle, arkistonhoitaja Mari Kiiskille, tutkija Juha Seitajärville ja konservaattori Tuija Södermanille.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuraa ja Kansallista audiovisuaalista arkistoa kiitän siitä, että väitöskirjani päätyi kunnioitettavaan seuraan sks:n ja Kavan yhteisjulkaisuksi. Kustannustoimittaja Mikko Rouhiainen, valokuvasuunnittelija Kai Vase ja taittaja Tom Backström ovat ahkeroineet saattaakseen väitöskirjani muotoon, josta voin olla iloinen ja ylpeä. Timo Kylmä länsi kiireisessä aikataulussa ripeästi tutkimukseni tiivistelmän englanniksi. Suurkiitos teille!

Monet ystävät ja sukulaiset ovat kärsivällisesti jaksaneet kuunnella väitöskirjajuttujani, piristäneet ja rohkaisseet minua sekä majoittaneet minua lukuisten seminaari- ja arkistomatkojen aikana. Tästä kiitos Minna Yläkoskelle,

Päivi Valotielle, Kaisa ja Juha Anderssonille, Terhi Paavolalle ja Harri Nurmelalle, Mari Monnolle ja Markku Uotilalle, Arja ja Markus Lammenrannalle sekä Asta Lehtisalolle. Erityisesti haluan kiittää Astaa, jonka luokse olen aina voinut tulla kuin kotiin ja joka on pitänyt huolta siitä, että arkistotyön uuvuttama tutkija on ruumiin ja sielun voimissa myös seuraavana työpäivänä.

Äitini Annia ja isääni Ristoa kiitän paitsi taloudellisesta ja henkisestä tuesta myös rakkaudesta elokuviin. Tuskin minusta olisi tullut elokuvatutkijaa, jollei kotona olisi katsottu niin ahkerasti elokuvia lapsuudestani asti. Äiti on jakanut kiinnostukseni suomalaisiin elokuviin, ja tutkimuksen teko olisi ollut paljon hankalampaa ilman äidin massiivista suomalaisen elokuvan videokokoelmaa. Kaarina Lehtisaloon ja Markus Määttäsen kanssa olen voinut käydä kiihkeitä – ja loputtomia – keskusteluja elokuvista. Kiitos Kaarinan ja Markuksen muistan, ettei elokuvia tarvitse aina analysoida, niistä voi pelkästään nauttiakin.

Olen joskus lukenut kuuluisista tutkijoista, jotka kotonaan sulkeutuivat työhuoneeseensa ja seurustelevat perheidensä kanssa vain ruokapöydässä. Väitöskirjaprosessini aikana aloin ymmärtää tällaisia epäsosiaalisuutta. Siksi olenkin syvästi kiitollinen siitä, että Risto Pirhonen on jaksanut jakaa kanssani tämän ajan, pitänyt huolen siitä, että seurustelen maailman kanssa muulloinkin kuin ruoka-aikoina, tukenut ja ilahduttanut minua – sekä keskustellut kanssani innokkaasti sotahistoriasta, suurmiehistä ja historiakulttuurista.

Omistan tämän työn isälleni Risto Lehtisalolle, joka ei surukseni ehtinyt nähdä väitöskirjaani valmiina. Isän innostunut uteliaisuus maailmaa ja sen ilmiöitä kohtaan on esikuvana kelle tahansa tutkijalle.



SUOMEN KANSAN FIL



I. Johdanto

Filmi on lentokone esittävien taiteiden maailmassa. Lentokone, joka lentää ajassa: sen lentonopeus todetaan almanakasta. Tuo hohtavasiipinen lintu voi erikoisesti oman maan rajojen sisäpuolella palvella suuria asioita. Suuret ihmismäärät näkevät sen kiiltävän rungon. Sen surina kantautuu nykyisin melkein kaikkialle, kaupunkeihin ja kyliin. Filmin taiteellinen teho on kiistämättömästi omalaatuinen. Elokuva ei syrjäytä mitään, eikä mikään voisi sitä syrjäyttää. Elokuva on yksinkertaisesti täyttänyt paikan, missä ei ennen mitään ollut.¹

TÄMÄ SF-UUTISTEN NIMIMERKKI SULAN vuonna 1937 tekemä elokuvan poikkeuksellista merkitystä korostava kuvaelma kertoo siitä, miten elokuva on ymmärretty uudeksi, erityiseksi mediumiksi, jolla myös menneisyys voidaan ottaa haltuun. Elokuva on moderni ilmaisumuoto, joka eräänlaisena aikakoneena mahdollistaa menneisyyden realisoitumisen katsojien silmien eteen ja menneen kokemisen tässä ja nyt. Ajatus on kiinnostanut audiovisuaalisen median teoreetikkoja jo 1900-luvun alusta lähtien.²

Historiantutkijoiden keskuudessa on käytetty käsitettä historiakulttuuri kuvaamaan kaikkia niitä foorumeita, esimerkiksi mediamuotoja, joiden avulla ihmiset käsittelevät suhdettaan menneisyyteen.³ Elokuva historiakulttuurin muotona on herättänyt niin innostusta, epäilyjä kuin ihastustakin. Elokuva on nähty poikkeuksellisenä välineenä, jolla merkittäviä tapahtumia ja henkilöitä voidaan dokumentoida tulevaisuuden historioitsijoita varten tai jonka avulla voidaan luoda mielikuvituksellisia näkymiä menneisyydestä.⁴ Toisaalta elokuvan on pelätty vääristävän käsityksiä menneisyydestä ja syrjäyttävän oikean historian.⁵ Pelkoja ja innostusta on luultavasti lietsunut se, että menneisyyden tapahtumia ja henkilöitä kuvaavat elokuvat ovat jo 1900-luvun alusta

alkaan kuuluneet elokuvateatterien ohjelmistoon ja ne ovat usein keränneet laajan yleisön.⁶

Jo varhainen elokuva saattoi ottaa aiheekseen menneisyyden, mutta siitä tuli kansainvälisesti näkyvä fiktiivisen elokuvan lajityyppi, historiallinen elokuva⁷, kun kertovan elokuvan kesto piteni ja tuotantoyhtiöiden resurssit paranivat. Tällöin tuli mahdolliseksi tuottaa *Cabirian* (Italia 1914) kaltaisia antiikkispektaakkeleja, *Kansakunnan synty* -elokuvan (USA 1915) tyyppisiä maan historiaa tulkitsevia eepoksia tai kuuluisia henkilöitä kuvaavia elämäkertoja kuten *Madame Dubarry* (Saksa 1919).⁸

Suomessa elokuvayleisö pääsi näkemään paitsi edellä mainittuja ulkomaisia historiallisia elokuvia⁹ myös kotimaisia kertomuksia menneisyydestä elokuvatuotannon vakiinnuttua 1920-luvun alusta alkaen. Suomalaista tuotantoa hallitsi Suomi-Filmi (perustettu 1919 Suomen Filmikuvaamo Osakeyhtiö -nimisenä), joka historialliset elokuvat olivat tyyppillisesti kansankuvauksia kuten *Koskenlaskijan morsian* (Suomi-Filmi 1923), *Nummisuutarit* (Suomi-Filmi 1923) tai *Pohjalaisia* (Suomi-Filmi 1925). Laman jälkeinen taloudellinen nousukausi 1930-luvulla loi tilaa myös muille elokuvatuotantoyhtiöille, joista Suomen Filmiteollisuus (perustettu vuonna 1933) ja Jäger-Filmi (aloitti toimintansa 1934) pystyivät Suomi-Filmin tavoin säännölliseen elokuvatuotantoon. Hyvät taloudelliset olosuhteet, kilpailu ja kansainvälinen historiallisen elokuvan suosio 1930-luvun lopulla lisäsivät elokuvatuotantoyhtiöiden kiinnostusta resursseja vaativiin historiallisiin aiheisiin. Kansankuvausten lisäksi ryhdyttiin panostamaan näyttäviin historiallisiin draamoihin, joissa joukkokohtaukset, ajanmukainen lavastus ja/tai loisteliaat puvut korostuivat ulkomaisten mallien mukaan. Elokuvat *Aktivistit* (Suomi-Filmi 1939), *Helmikuun manifesti* (SF 1939) ja *Isoviha* (Jäger-Filmi 1939) olivat samalla yhtiöidensä taidonnäytteitä ja osoituksia niiden kilpailukyvyistä kasvavilla elokuvamarkkinoilla.

Ajankohdan historiallisen elokuvan suosion myötä syntyi 1930-luvun lopulla myös pienimuotoinen historiallisten elämäkertaelokuvien nousukausi, mikä oli uutta suomalaisessa elokuvassa. Historiallisista henkilöistä kertova elokuva oli kyllä suomalaisillekin katsojille tuttu ulkomaisen tuotannon kautta ja suomalaisia, elossa olevia merkkimiehiä ja -naisia oli esitelty lyhyissä

dokumenttielokuvissa¹⁰, mutta suomalaisia historiallisia henkilöitä ei ollut vielä nähty fiktiivisen tarinan päähenkilöinä. Historialliset elokuvat kuten *Kajastus* (Suomi-Filmi 1930) tai *Jääkärien morsian* (Suomi-Filmi 1938) kertoivat kyllä tietyistä tapahtumista menneisyydessä, mutta ne kuvasivat kuviteltujen henkilöiden tarinoita. Elämäkertaelokuvassa sen sijaan kuvauksen kohteeksi otetaan usein sekä tietty menneisyyden henkilö että tapahtumajakso. Tämä luo odotuksia tarinan totuudenmukaisuudesta: elokuvan odotetaan todellakin kuvaavan menneisyyttä.

Ensimmäisenä suomalaisena historiallisten henkilöiden kuvauksena ehti ensi-iltaan Jäger-Filmin näytelmä- ja balladifilmatisointi *Elinan surma* (1938), joka perustuu tunnettuun balladiin ja kertoo 1400-luvulla eläneestä linnavoudesta Klaus Kurjesta ja tämän vaimosta Elinasta. Yhtiö jatkoi samalla linjalla, ja vielä ennen jatkosotaa valmistui Jäger-filmin toinen balladiaiheinen elokuva *Simo Hurtta* (1940), jonka päähenkilönä on isovihan aikainen veronkantaja Simo Affleck.

Suomen Filmiteollisuus oli jo 1937 alkanut valmistella elokuvaa J. L. Runebergista ja tämän rakastetusta Emilie Björksténistä, mutta ensi-iltaan *Runon kuningas ja muuttolintu* -niminen elokuva tuli vasta vuonna 1940. Hyvän vastaanoton kannustamana yhtiö jatkoi samantyyppisten suurmieselokuvien parissa. Sota-ajan resurssipulasta huolimatta valmistui *Ballaadi* (1944), mukailtu tarina saksalaissyntyisestä säveltäjä-kapellimestarista Fredrik Paciuksesta. Yhtiön sota-aikana käsikirjoitetut elokuvat *Tanssi yli hautojen* (1950) ja *Mä oksalla ylimmällä* (1954) filmattiin vasta sodan jälkeen. Edellä mainittu kertoo tsaari Aleksanteri I:n ja säätyläisneiti Ulla Möllersvärdin rakkaustarinan, ja jälkimmäinen kuvaa säveltäjä Gabriel Linsénin nuoruusvuosia. Suomen Filmiteollisuuden pahin kilpailija Suomi-Filmi tuotti kaksi *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan kaltaista kulttuurihistoriallista elokuvaa: ”*Minä elän*” (1946) on Aleksis Kivi -elämäkerta ja *Ruusu ja kulkuri* -elokuvan (1948) päähenkilö on laulaja-laulupedagogi Abraham Ojanperä.

Sodan jälkeen suosioon nousivat kansanlaulu- ja populaarimusiikkiaiheet, menneisyyden henkilöstä kertovat elokuvat. Vuonna 1942 perustettu tuotantoyhtiö Fenno-Filmi lähti mukaan kilpailuun filmaamalla 1800-luvulla

eläneen maantieryöstäjä Juha Mattilan alias *Hallin Jannen* (1950) tarinan. Suomi-Filmi puolestaan kuvasi Härmän häjyjä, Isontalon Anttia, Rannanjärveä ja Anssin Jukkaa elokuvassaan *Härmästä poikia kymmenen* (1950). Joukkoon ilmaantui 1950-luvulle tultaessa myös populaarimusiikin merkkimiehiä, ja samalla elokuvien ajallinen perspektiivi tuli lähemmäs tuotantoajankohtaa. Varieteetaitelija-kuplettilaulaja Alfred J. Tannerin elämää kuvaava *Orpopojan valssi* (SF 1949) ja sen jatko-osa *Tytön huivi* (SF 1951) sekä hanuristi Viljo, Vili, Vesterisestä kertova *Säkkijärven polkka* (Fennada 1955) luokiteltiin ajanviitefilmeiksi. Elokuvat pohjautuivat suosittuihin iskelmiin, ja niiden päähenkilöt ovat tunnettuja populaarikulttuurin edustajia 1900-luvun alkupuoliskolta. Viisikymmenluvun puolivälin jälkeen elokuvateollisuuden kiinnostus historian henkilöihin lopahti. Seuraavat todellisesta henkilöstä kertovat elokuvat tehtiin jo hyvin erilaisissa olosuhteissa 1960-luvulla. Suomalainen elokuva-tuotanto oli kokonaisuudessaan alkanut hiipua. Niin kutsutun studiokauden katsotaan yleensä päättyneen 1960-luvun alussa, jolloin suurimmat elokuva-tuotantoyhtiöt Suomi-Filmi ja Suomen Filmitoimisto lopettivat säännöllisen näytelmäelokuvien tuottamisen.¹¹ Tuon muutosvaiheen elämäkertaelokuvat eivät enää kertoneet menneisyyden sankareista vaan ajankohdan tunnetuista henkilöistä.¹²

Historiallisten elämäkertaelokuvien nousukauden aikana 1937–1955 Suomen yhteiskunta ja kulttuuri kokivat merkittävän murroksen. Kolmekymmentäluvun lopulla alkanut taloudellinen nousukausi ja poliittisen vakiintumisen aika katkesivat talvisotaan ja lyhyen välirauhan jälkeiseen jatkosotaan. Sodan jälkeen koettiin poliittinen ja kulttuurinen uudelleensuuntautuminen, kun aiemmin kielletyt kommunistiset toimijat saattoivat taas ottaa osaa politiikkaan ja kulttuurielämään. Samanaikaisesti äärioikeistolaisiksi määritellyt järjestöt lakkautettiin. Sotienvälisen ajan aatemaailmaa hallinnut kansallismielisyys joutui kriisiin, ja kulttuurin eri osa-alueiden, kansallisen identiteetin ja menneisyyden uudelleenmäärittelystä käytiin kiivasta keskustelua. Vuosikymmenen lopulla esiin nousi uusi intellektuellien sukupolvi, joka modernismin nimissä kritisoi edellisen sukupolven kansallisia arvoja ja myyttejä. Ei-vasemmistolaisien modernistien piirissä alkoi esiintyä myös vaatimuksia

irrottaa taide poliittis-ideologisesta keskustelusta.¹³ Uudelleensuuntautuminen ilmeni laajasti suomalaisessa historiakulttuurissa, myös elokuvissa. Muutokset vaikuttivat siihen, millaisia henkilöitä historiallisten elämäkertojen aiheiksi valittiin ja miten heistä kerrottiin. Toisaalta historiallisiin elämäkertaelokuviin vaikuttivat myös muutokset elokuvakulttuurissa, miten elokuvan tavat kertoa muotoutuivat, mitä elokuvilta odotettiin ja millainen elokuvan asema oli kulttuurissa.

Uudenlaiset audiovisuaaliset, medioidut menneisyyden kuvaukset saivat paikkansa julkisuudessa, samalla kun keskustelulla menneisyyden merkityksistä ja tulkinnoista oli keskeinen rooli kulttuurissa. Medioitu menneisyys, historialliset elämäkertaelokuvat, osallistui tähän keskusteluun uudella tavalla. Se toi matalaksi tulkitun mediumin piiriin arvostettuja kansallisia suurmiehiä, se esitteli historiallisten henkilöiden elämää laajalle yleisöille ja se mahdollisti menneisyyden audiovisuaalisen, aistimellisen kokemisen. Näin se kierrätti, työsti ja muokkasi käsityksiä ja mielikuvia menneisyydestä. Se osallistui yhteisön kulttuurisen muistin rakentamiseen.

Tutkimuksen tausta ja tutkimuskysymykset

Tutkimuksen tausta

Tutkimukseni avulla hahmotan audiovisuaalisen mediumin, elokuvan, paikkaa historiakulttuurissa 1930-luvun lopulta 1950-luvun alkuun. Tutkimusongelmani liittyy tutkimukseni elokuvatutkimuksen, mediahistorian, kulttuurintutkimuksen sekä kulttuurihistorian risteyskohtaan. Monitieteisyys on tutkimukseni keskeinen lähtökohta ja haaste. Toisaalta monitieteisyys on olennainen osa edellä lueteltuja aloja, ja ne ovat myös yhteydessä toisiinsa. Seuraavassa esittelen tutkimukseni paikkaa näiden alojen risteyskohdassa.

Kiinnostus historiaan lisääntyi sekä elokuvatutkimuksessa että mediatutkimuksessa viime vuosisadan lopulla. Elokuva- ja mediatutkimuksen oppihistoriallisissa katsauksissa on todettu alan kokeneen ”käänteen” historiaan. Käännettä edelsi voimakkaasti teoreettista tutkimusta painottanut kausi, mikä marginalisoi empiirisiin menetelmiin tukeutuvan historiallisen tutkimuksen.¹⁴ Marginalisointiin ei johtanut ainoastaan teoreettisesti painottuneet kysymyksenasettelut vaan myös niin kutsutun kielellisen käänteen vaikutukset historialliseen tutkimukseen. Objektiivisen tiedon saaminen menneisyydestä perinteisin historian tutkimuksen menetelmin kyseenalaistettiin, koska kieli on tutkijan ja reaali maailman välissä.¹⁵

Annette Kuhn ja Jackie Stacey ovat esittäneet, että historialliseen käänteeseen johti elokuvatutkimuksessa aiempien, teoriaan pohjanneiden analyysien paikallinen ja ajallinen kontekstualisointi. Kuhnin ja Staceyn mukaan käänteeseen vaikutti erityisesti kasvava monitieteisyys, erityisesti sosiologian, feministisen ja kulttuurintutkimuksen vaikutus elokuvatutkimukseen. Teoriapainotteisuus jätti jälkensä elokuvahistorian tutkimukseen historial-

lisessä käänteessäkin. Muiden muassa niin kutsutun revisionistisen, ”uuden elokuvahistorian” oppi-isät Robert Allen ja Douglas Gomery korostivat tarkan historiallisen lähdetyöskentelyn lisäksi teorian ja historiallisen empiirisen tutkimuksen vuoropuhelua sekä tutkijan itsereflektiivisyyttä.¹⁶

Kuhnin ja Stacey'n esittelemä historiallinen käänne on löydettävissä myös suomalaisesta elokuvatutkimuksesta. Vuosisadan vaihteessa ilmestyi useita elokuvahistoriaa käsitteleviä opinnäytetöitä, kuten Kimmo Laineen lisensiaattityö *Murheenkryyneistä miehiä? Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle* ja väitöskirja ”Pääosassa Suomen kansa”. *Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajana 1933–1939*, Ari Honka-Hallilan lisensiaattityö *Kolme Eskoa: Nummisuutarien ja sen kolmen filmatisoinnin tarina*, Mervi Pantin lisensiaattityö *Kaikki muuttuu... Elokuvakulttuurin jällelenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle* ja väitöskirja ”Kansallinen elokuva pelastettava”. *Elokuvaliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla*, Tarja Savolaisen väitöskirja *Jäämereltä Cannesiin. Naiset elokuvaohjaajina Suomessa ennen vuotta 1962*, Anu Koivusen lisensiaattityö *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana* ja väitöskirja *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films* sekä Antti-Ville Kärjän väitöskirja ”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”. *Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*.¹⁷ Yksi elokuva- ja mediatutkimuksen historiallisen käänteen lähtökohdista voidaan tulkita olleen se, että suomalaisen median menneisyyttä ei ole vielä paljon tutkittu. Esimerkiksi elokuvahistorian tutkimuksessa Laineen, Koivusen, Pantin, Savolaisen ja Kärjän työt tuottivat uutta tutkimustietoa kotimaisesta elokuvasta ja elokuvantekijöistä sekä elokuvan asemasta kulttuurissa ja yhteiskunnassa.

Tämä Suomessa tehty elokuvatutkimus noudattaa angloamerikkalaisen revisionistisen elokuvahistorian linjoja. Se lähtee liikkeelle tutkimuksen asemoinnista, on tietoinen historiallisen tiedonsaannin ongelmista, pohjautuu laajaan alkuperäisaineistoon sekä tämän aineiston ja teoreettisen pohdintojen vuorovaikutukseen.¹⁸ Keskeinen yhteinen teoreettinen nimittäjä näissä tutkimuksissa

on niiden sitoutuminen konstruktivistiseen kulttuurintutkimukseen. Kulttuurintutkimus on ohjannut tutkimusten kysymyksenasettelujen lisäksi sitä, millaista historiaa ne väittävät olevansa. Tutkijat korostavat tutkimusten olevan konstruoituja ja tulkinnanvaraisia historiallisia kertomuksia.¹⁹

Toinen yhteinen lähtökohta tutkimuksissa on kulttuurihistoriallinen näkökulma. Voidaan tulkita, että tutkimukset toteuttavat Hannu Salmen hahmottelemaa elokuvan kulttuurihistoriaa.²⁰ Salmen mukaan elokuvan kulttuurihistoria on ”yhteisnimike elokuvan kulttuurisuhdetta tutkivalle historialle, jossa yhdistyvät esteettinen, taloudellinen, sosiaalinen, tekninen ja mentaalinen elokuvan historia. Kulttuurihistorialle on ominaista selityspe-
rusterustan laajuus: tutkimuksessa otettaisiin huomioon elokuvan monimutkainen yhteiskunnallinen olemistapa.”²¹

Suomalaisessa mediahistorian tutkimuksessa kulttuurihistoria yleensä näyttäisi olevan ala, joka tarjoaa yhteisen kodin eri tutkimusperinteistä lähteville tutkimuksille. Myös varsinainen historian tutkimus on lähestynyt media-
tutkimusta kulttuurihistorian kautta. Viime vuosisadan historiografiaa tutkinut Georg G. Iggersin mukaan historian tutkimuksen kiinnostus on siirtynyt sosiaalisista rakenteista ja prosesseista kulttuuriin ja jokapäiväisen elämän tutkimukseen. Samalla esiin ovat nousseet yhteiskunnan eri ryhmät ja erilaisen historioiden mahdollisuus. Kielellisen käänteen käynnistämä teoreettinen keskustelu on johtanut myös siihen, että kieli nähdään entistä keskeisempänä sosiaalisen ja kulttuurisen todellisuuden tutkimuksessa.²² Voidaan tulkita, että Iggersin kuvaama muutos näkyy suomalaisessa historian tutkimuksessa. Osa vuosituhannen vaihteen elokuvan ja audiovisuaalisen median historiaa käsittelevistä väitöskirjoista ei ollut lähtöisin mediatutkimuksen alalta vaan yhteiskuntahistoriasta, poliittisesta tai sosiaali- ja taloushistoriasta kuten Joachim Mickwitzin väitöskirja *Folkbildning, företag, propaganda. Den finska icke-fiktiva filmen på det fält där nationellt symbolgods skapades under mellankrigstiden*, Jari Sedergrenin väitöskirja *Filmi poikki... Poliittinen elokuvaseksuaali Suomessa 1939–1947*, Markku Nenosen väitöskirja *Elokuvata-
tarkastuksen synty Suomessa (1907–1922)*, Jukka Kortin väitöskirja *Modernisaatiomurroksen kaupalliset merkit. 60-luvun suomalainen televisiomainonta*,

Kaarina Kilpiön väitöskirja *Kulutuksen sävel: suomalaisen mainoselokuvan musiikki 1950-luvulta 1970-luvulle* ja Minna Lammin väitöskirja *Ett' varttuis Suomenmaa. Suomalaisten kasvattaminen kulutusyhteiskuntaan kotimaisissa lyhytelokuvissa 1920–1969*.²³ Media on siis käsitetty relevanttina historian tutkimuksen kohteena, selittämisen arvoisena osana yhteiskuntaa.

Kulttuurihistoriallinen lähestymistapa näyttäytyy myös nykyisen mediahistorian tutkimuksen valtavirtana etenkin Suomessa.²⁴ Huomion kohteeksi on noussut median rooli ja merkitys yhteiskunnassa ja kulttuurissa. Televisiohistorian tutkimusta tarkastelleet Christopher Anderson ja Michael Curtin toteavat kulttuurihistoriallisen näkökulman tarkoittavan sitä, että media nähdään jatkuvana sosiaalisena prosessina. Sitä ei määritellä vain tapahtumina tai materiaalisina olioina, vaan kollektiivisina, kielellisinä käytänteinä. Jos perinteinen mediahistoria tarkasteli mediaa instituutiona ”ylhäältä”, näkökulma on nyt ”alhaalta”, arkielämässä ja median käytössä.²⁵

Pohjoismaissa mediahistorioitsijat kuten Klaus Bruhn Jensenin ja Raimo Salokangas ovat määritelleet siirtymää käsitteiden kautta. Jensen on esittänyt, että kansallisten mediainstituutioita kartoittavien historioiden jälkeen on aika siirtyä tutkimaan viestinnän historiaa. Tämä tarkoittaisi samalla monitieteistä ja kattavaa kulttuurin tutkimusta.²⁶ Myös Salokankaan mukaan mediaa ja viestintää tulisi tarkastella ”kulttuurisessa kontekstissa yhtä aikaa sekä ajassa pitkittäin, että viestimien ja viestinnän muotojen läpi poikittain”. Salokangas toteaa, että tällöin tutkimus ei pysähdy yhden mediumin historiaan.²⁷

Audiovisuaalisen median ja elokuvatutkimuksen puolella vastaavia ajatuksia on tuonut esiin muiden muassa Erkki Huhtamo. Hänen mukaansa elokuvaa tulisi tarkastella osana laajempaa ja pitkäaikaisempaa ilmiötä, jota hän itse kutsuu elävän kuvan historiaksi. Elokuvaa tai televisiota ei tällöin nähdä visuaalisen kehityksen huipentumana, vaan osana pidempää jatkumoa, yhtenä osana elävän kuvan kulttuuria. Tutkimusotetta, joka tarkastelee elävän kuvan kulttuuria, Huhtamo on kutsunut elävän kuvan arkeologiaksi. Hänen mukaansa tätä lähestymistapaa käyttäviä tutkijoita yhdistää muun muassa irtaantuminen evolutionistisesta ajattelusta, eri medioiden ja kulttuurin alueiden rinnastaminen, laajentunut lähdekäsitys sekä elävän kuvan näkeminen

kokemusmaailman, kulttuurin, talouden, ideologian ja sosiaalisten muodostelmien yhteisvaikutuksen tuloksena.²⁸

Oma tutkimukseni eroaa Huhtamon hahmottelemasta arkeologiasta siinä, että sen keskipisteenä on yksi medium, elokuva. Sitoudun kuitenkin Huhtamon laaja-alaiseen näkemykseen elävän kuvan historiasta, ja pidän elävän kuvan arkeologian lähtökohtia tärkeinä myös omassa tutkimuksessani. Koska myös ääni kuuluu olennaisena osana tutkimiini eläviin kuviin, haluan kutsua tutkimustani audiovisuaalisen median kulttuurihistoriaksi, Salmen määritelmää mukaillen ja sitä laajentaen. Tavoitteenani on tarkastella yhden audiovisuaalisen mediumin yhteiskunta- ja kulttuurisuhdetta, mutta tämän suhteen tarkastelu edellyttää laajempaa katsetta, elokuvan määrittelyä osana laajaa intertekstuaalista, intermediaalista ja kulttuurista verkostoa.

Tutkimukseni elokuvan yhteiskunta- ja kulttuurisuhteesta keskittyy siihen, miten elokuva osallistuu yhteisön menneisyysuhteen rakentamiseen ja ylläpitämiseen. Nykyhetken kulttuuria on kuvattu jälkimodernina tilana, jossa yhteisön menneisyysuhte on muuttunut. On puhuttu ”ajan ja tilan kuitumisesta”, ”historian katoamisesta”, ”suurten kertomusten” häviämisestä, amnesiasta, nostalgiasta tai historian tuotteistumisesta. Median roolia pidetään keskeisenä tässä muutoksessa.²⁹ Mediatutkimuksen piirissä yleistynyt muistitutkimus ja historian tutkijoiden keskuudessa käydyt keskustelut historiakulttuurista voidaan nähdä vastauksena tähän jälkimodernin yhteiskunnan historian ja muistamisen ”kriisiin”.³⁰ Tutkimukseni pyrkii yhdistämään nämä kaksi tutkimusperinnettä. Käsite historiakulttuuri tarjoaa ymmärryksen siitä, miten menneisyysuhte materialisoituu kulttuurissa, niin erilaisissa käytännöissä, esineissä kuin kulttuurituotteissakin, ja että menneisyysuhte on historiallinen, ajassa ja tilassa jatkuva ja muutuva ilmiö. Muisti media- tutkimuksessa puolestaan painottaa sitä, miten kollektiiviseen muistiin liittyy erilaisia konventioita, representaatio- ja ilmaisumalleja. Keskeistä on myös ajatus siitä, että menneisyysuhteessa on kyse merkityksistä ja kokemuksista, joita muisti ylläpitää ja muokkaa.³¹

Suomalaista mediakulttuuria on jonkin verran tutkittu muistitutkimuksen näkökulmasta, mutta tutkimusten lähtökohtana ei ole ollut tarkastella

historiakulttuuria.³² Tavoitteeni on historiallisten elämäkertaelokuvien tutkimuksen avulla hahmottaa audiovisuaalisen mediakulttuurin ja historia-kulttuurin suhdetta juuri suomalaisessa kontekstissa. Samalla tutkimukseni ottaa kantaa käsityksiin menneisyysuhteen muutoksista jälkimodernissa yhteiskunnassa. Tutkimalla elokuvan historiaa pyrin hahmottamaan nykyisyyttä. Turkulaisten historiantutkijoiden käyttöön ottama termi ”jokapäiväinen historia” muistuttaa menneisyyttä tutkivia heidän työnsä merkityksestä ja menneisyyden ja nykyisyyden dialogisesta suhteesta.³³ Audiovisuaalisen median kulttuurihistorian tärkeys on siinä, että sen avulla voidaan lisätä ymmärrystä nykyhetken kulttuurin muutoksista, murroksista ja mahdollisista jatkuvuuksista. Jotta voidaan puhua muutoksesta, pitää olla jonkinlainen käsitys edeltävästä.

Tutkimuskysymykset

Tässä tutkimuksessa tarkastelen elokuvaa yhteisön menneisyysuhteen tuottajana, ylläpitäjänä ja muokkaajana vuosina 1937–1955 tuotettujen kotimaisten elämäkertaelokuvien avulla. Kysyn, millaista historiakulttuuria olivat 1930–1950-luvuilla tuotetut suomalaiset elämäkertaelokuvat. Kysymys perustuu ajatukselle siitä, että yhteisön menneisyysuhte, eli menneisyyteen liitetty merkitykset ja kokemukset, materialisoituu historiakulttuurissa. Vastaan tutkimuskysymykseen selvittämällä elämäkertaelokuvien paikkaa historiakulttuurissa ja niiden mahdollistamia merkityksiä ja kokemuksia.

Sitoudun kulttuurintutkimuksen käsitykseen siitä, että elokuvien mahdollistamat merkitykset ja kokemukset eivät sijaitse pelkästään teksteissä, vaan merkitykset muodostuvat tekstin, katsojien ja kontekstin vuorovaikutuksessa.³⁴ Näin ollen historiallisten elämäkertaelokuvien merkitysten tarkastelu edellyttää aikalaiskatsojien tulkintojen ja aikalaiskontekstien rekonstruointia ja merkitysten ja kokemusten hahmottamista näiden kautta. Tutkimuksessani olen rakentanut kolme eri kontekstiä, joiden avulla tarkastelen elokuvia: elokuvatuotanto ja -kulttuuri, kansakunnan rakentamisen prosessi

sekä populaari audiovisuaalinen historiakulttuuri. Pidän näitä konteksteja relevantteina, jotta aikalaistulkintoja ja elokuvien mahdollistamia merkityksiä ja kokemuksia voitaisiin ymmärtää. Kontekstien pohjalta tutkimuksen pääkysymys voidaan tarkentaa kolmeksi alakysymykseksi.

Tarkastelemini elämäkertaelokuvaan vaikuttivat kotimaisen elokuvatuotannon ja -vastaanoton käytännöt: tuotannon linjaukset ja markkinointi, ”tähtijärjestelmä”, kansainväliset ja kotimaiset kerronnan konventiot ja lajityypit sekä elokuvakulttuurin arvot. Pohdin näiden tekijöiden vaikutusta elämäkertaelokuvaan analysoidessani sitä, miten kansainvälisesti tunnettu elokuvan lajityyppi, historiallisia henkilöitä kuvaava elokuva, muotoutui osaksi suomalaista elokuvatuotantoa ja millaista tuo kotimainen tuotanto oli. Kysyn, millaisia suomalaiset elämäkertaelokuvat olivat kerronnallisten ja ilmaisullisten konventioiden avulla tarkasteltuna, ja millaisia muutoksia niissä tapahtui 1930–1950-lukujen kuluessa?

Elämäkertaelokuvien nousukauden alku kansallisine suurmieherineen liittyi elokuvayhtiöiden haluun rakentaa kansallista elokuvakulttuuria ja samalla kohottaa omaa statustaan kulttuurissa.³⁵ Vallitsevassa tilanteessa suomalais-kansallisuutta korostava historiakulttuuri oli arvostettua, sen avulla rakennettiin käsitystä itsenäisestä kansakunnasta ja yhtenäisestä kansasta. Kansalliset historialliset aiheet olivat elokuvayhtiöille mahdollisuus hyödyntää yleistä kiinnostusta menneisyyteen. Jatkosodan jälkeen suomalaiskansallinen historiakulttuuri ajautui umpikujaan, ja tässä tilanteessa myös elokuvayhtiöiden oli harkittava, millaisia historiallisia elokuvia ne voivat ja halusivat tehdä. Tutkimuksessani tarkastelen sitä, miten elämäkertaelokuvat menneisyyden esityksinä suhteutuvat muuhun historiakulttuuriin ja historiakulttuurissa tapahtuneeseen murrokseen.

Audiovisuaalisena mediumina elokuva rakentaa erityistä, aistimellista kokemusta menneisyydestä. Elokuva muuntaa menneen konkreettiseksi, nähtäväksi, kuultavaksi, tunteita herättäväksi, joskus arkipäiväiseksikin. Se esittää historialliset henkilöt inhimillisinä olentoina ja kuvaa heidän yksityistä elämäänsä. Elokuvat on suunnattu ”suurelle yleisölle”, jonka saamia mielikuvia menneisyydestä eliitti ei pysty kontrolloimaan. Kysyn, miten suomalaiset

1930-1950-lukujen elämäkertaelokuvat populaareina audiovisuaalisina menneisyyden esityksinä rakensivat kulttuurista muistia? Tarkastelen historiallisten elämäkertaelokuvien mahdollistamia aistimellisia menneisyyskokemuksia ja elokuvien menneisyyskokemuksille asetettuja odotuksia. Tutkin myös niitä ristiriitoja ja neuvotteluja, joita elämäkertaelokuvat populaareina audiovisuaalisina menneisyyden esityksinä herättivät.

Kirjan rakenne noudattaa edellä mainittua jakoa. Kukin kolmesta käsitelyluvusta keskittyy tarkastelemaan yhtä tutkimuksen kontekstia ja alakysymystä. Korostan kuitenkin, että kontekstit liittyvät olennaisella tavalla toisiinsa. Tavoitteena on, että ne yhdessä muodostavat moniulotteisen ja asteittain tarkentuvan näkökulman tutkimusongelmaan.

Tulkintakehys ja teoria

Elämäkertaelokuva tutkimuskohteena

Todellisten henkilöiden kohtaloiden kuvaaminen on ollut näytelmäelokuvien aiheena alusta alkaen. Angloamerikkalaisia elämäkertaelokuvia tutkineen George F. Custenin mukaan jo vuonna 1895 yleisö voi seurata Mary Stuartin kohtaloa elokuvassa *Execution of Mary Queen of Scots*.³⁶ Erityisesti elokuvien pidentyessä ja fakta- ja fiktioelokuvien eriytyessä toisistaan 1910–1920-luvuilla alkoi muodostua elokuvan lajityyppi, joka keskittyi kertomaan tunnettujen henkilöiden elämänvaiheista.³⁷

Elämäkertaelokuvan pitkästä historiasta huolimatta elokuvatutkimus ei ole ollut siitä niin kiinnostunut kuin muista lajityypeistä. Elämäkertaelokuvaan keskittyneen aikakauskirja *Biographyn* erikoisnumeron johdannossa Glenn Man esittää yhden mahdollisen syyn tähän: elämäkertaelokuvat ovat niin kietoutuneita muihin lajityyppeihin, että ne nähdään ensisijaisesti näiden muiden lajityyppien kautta.³⁸ Jos elokuvissa kerrotaan jonkun elämästä, vaikuttaa se niin ”itsestään selvältä”, että elämäkerrallisuus tuntuu jäävän selvempien genreominaisuuksien alle. On helppo mieltää esimerkiksi *Tombstone* (USA 1993) lännenelokuvaksi, *Badding* (2000) musikaaliksi tai *Becoming Jane* (Iso-Britannia 2007) romanttiseksi draamaksi. Kuten Man toteaa, tämä lajityyppiliukuma tekee elämäkertaelokuvan käsittelemisen lajityyppinä ongelmalliseksi.³⁹ Jos elämäkertaelokuvat voidaan nähdä minä tahansa muuna lajityyppinä, onko lainkaan tarkoituksenmukaista niputtaa kyseisiä elokuvia yhteen elämäkerrallisuuskriteerin mukaisesti?

Toisaalta elokuvan lajityyppi on kaiken kaikkiaan kiistelty käsite. Nykyinen elokuvien genretutkimus on problematisoinut selvärajaisen ja ylihistoriallisen

lajityypin.⁴⁰ Arvioidessaan Thomas Schatzin vuonna 1981 ilmestynyttä genretutkimusta *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System* Alan Williams kritisoi Schatzin tutkimusta essentialismista, historiatomuudesta ja yksinkertaistetusta yleisökäsityksestä. Ratkaisuksi Williams esitti käännettä teoriasta elokuvan historiaan. On lähdettävä tinkimättömästä historiantutkimuksesta, joka kattaa genren ”esihistorian”, sen juuret muussa mediassa, filmitekstin ulkopuolella olevat merkityksiä tuottavat järjestelmät kuten mainonnan, tähtijärjestelmän ja yhtiöiden tuotantopolitiikan. Lisäksi on tutkittava kaikkia elokuvia, niiden laadusta huolimatta.⁴¹ Williamsin artikkeli kertoo osuvasti elokuvatutkimuksen ”käänteestä” historiaan, pois tekstuaalisesta, strukturalistisesta tutkimuksesta ja elokuvakaanonien luomisesta. Merkittävää kuitenkin on, että Williamsin linjaukset näkyvät edelleen genreteoreettisissa pohdinnoissa, joissa korostetaan elokuvahistorian tutkimuksen tärkeyttä.⁴²

Vaikka Rick Altman ei suoraan viittaa Williamsiin, hän on toteuttanut tämän teesejä ja käyttänyt hyväkseen genrehistoriaa osoittaakseen aiemman genreteorian oletukset lajityypeistä vääriksi.⁴³ Tarkastelemalla muun muassa elämäkertaelokuvien historiaa Altman on pyrkinyt osoittamaan, että elokuvien lajiterminologia on retrospektiivistä, jälkikäteistä elokuvien tyypittelyä. Elokuvien tuottajat eivät esimerkiksi pitäneet *Disraeli*-elokuvaa (1929) elämäkertaelokuvana, kuten myöhempi elokuvatutkimus. Tuotantoyhtiö Warner Bros. painotti *Disraeli*-elokuvan teossa hyvin erityyppisiä elementtejä, joiden arveltiin vaikuttavan elokuvan taloudelliseen menestykseen. Tällaisia tekijöitä olivat muun muassa elokuvan tähti George Arliss, brittiläisyys, historia, poliittiset vehkeilyt ja kansainväliset kiistat. Tuleviin tuotantoihin kopioitiin näitä eri elementtejä sen mukaan, miten eri elementtien yhdistelmät olivat yleisömenestyksessä onnistuneet. Tiettyjä ominaisuuksia toistamalla muodostui studion käyttöön elokuvasykli, jonka suosittuja elementtejä, kuten aiheita, henkilötyyppejä, juonikuvioita, voivat myös muut tuotantoyhtiöt hyödyntää. Altmanin mukaan elokuvasyklistä syntyy tiedostettu elämäkertaelokuvagenre vasta silloin, kun koko elokuva-ala ryhtyy kopiomaan toistuvasti aikaisempien elokuvien elämäkerrallisia elementtejä. Prosessi ei kuitenkaan pääty

tähän, vaan taloudellinen paine kannustaa studioita tuotedifferentiaatioon, yhdistelemään uudentyypisiä elementtejä ja synnyttämään yhä uusia omia elokuvasyklejä.⁴⁴

Altmanin malli on uskottava kuvatessaan historiallisen tuotantotilanteen moninaisuutta, mutta Altmanin käsitys ”genrein synnystä” herättää kysymyksiä. Onko mahdollista jäljittää ajanjakso tai käännekohta, jolloin aikalaiset alkoivat tietoisesti puhua lännenelokuvasta tai elämäkertaelokuvasta, tai onko tällä edes merkitystä? Eivätkö jo syklissä toistuvat erilaiset geneeriset ominaisuudet vaikuta siihen, miten elokuvia merkityksellistettiin, vaikka sykliin kuuluvia elokuvia ei ehkä käsitettykään yhtenäiseksi genreksi? Kun Suomen Filmiteollisuus esitteli Runeberg-elokuvahankkeensa, *SF-uutisten* pääkirjoitus puhui ”kulttuurihistoriallisesta elokuvatyypistä” ja viittasi elokuviin Chopinista ja Schubertista. Voidaan olettaa, että lukijakunta jo näistä luonnehdinnoista pystyi hahmottamaan, millaisesta elokuvasta oli kyse.⁴⁵ *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuva merkityksellistettiin etukäteen tietyillä elämäkertaelokuvaan viittavilla ominaisuuksilla: ”kulttuuri”, ”historia” ja ”tunnettu suurmies”. Suomalaista elämäkertaelokuvista ei juuri käytetty täsmällistä ”elämäkerta” määritystä. Epämääräinen nimeämiskäytäntö jatkui koko tarkastelemani jakson ajan Suomessa: tuottajat ja kriitikot puhuivat vaihtelevasti ”kulttuurifilmeistä”, ”rakkaustarinasta”, ”musiikkielokuvasta”, ”historiallisesta filmistä” tai ”ajanviete-elokuvasta”.⁴⁶

Tutkimukseni kohteena olevien elokuvien tarkasteleminen elämäkertaelokuvien genrejoukkona ei perustu siihen, että aikalaiset olivat etukäteen tai takautuvasti nimenneet tuotannossa olevat tai nähdyt elokuvat ”elämäkerta-elokuviksi”. Sen sijaan elokuvissa toistuivat samat geneeriset ominaisuudet ja elementit, joita tuottajat tietoisesti käyttivät hyväkseen, ja jotka aikalaisyleisö myös tunnisti. Näin ollen elokuvat muodostavat tuotannollisesti ja osin temaattisesti ja kerronnallisestikin yhtenäisen ryhmän, jota on perusteltua käsitellä kokonaisuutena.⁴⁷

Altmanin tekemä ero genrein, syklin ja genreeristen ominaisuuksien välillä on ongelmallisen epämääräinen. Käsitteen määrittelyn häilyvyyttä korostaa Altmanin käsitys lajityypeistä diskursiivisina, jatkuvasti kehittyvinä pro-

sesseina, eikä selvärajaisina paikalleen jähmettyneinä kategorioina. Hän on painottanut, että genre on ennemminkin kompleksinen tilanne, merkitysten kiertoa, jossa eri osapuolet, kuten tuottajat, katsojat, kriitikot, hyödyntävät laji-terminologiaa ja tuottavat merkityksiä omiin tarkoituksiinsa.⁴⁸ Vaikka Altmanin mukaan lajityyppi ei paikannu ainoastaan elokuvatekstin elementteihin, geneeriset elementit ovat keskeisiä Altmanin syklimallissa. Jos lajityypillisiä elementtejä on löydettävissä jo sykleistä, mikä erottaa syklit ”varsinaisista” lajityypeistä, semminkin kun malli itsessään puhuu ”varsinaista” vastaan? Ja kuka määrittelee nuo ”geneeriset ominaisuudet”? Esimerkiksi puhuessaan elämäkertaelokuvista Altman käyttää termiä elämäkerrallinen elementti, mutta ei määrittele sitä eikä selitä, mistä elementti on sykliin tullut.

Steve Neale on Altmanin tavoin korostanut lajityypin prosessiluonnetta, mutta hän on myös muistuttanut, että:

It is not that the process-like nature of genres renders generalisations invalid. Genre films, genres and generic regimes are always marked by boundaries and by frameworks: boundaries and frameworks which always have limits. Thus even hybrids are recognized as hybrids – combinations of specific and distinct generic components – not as genres in their own right. [...] The point, though, is that if these limits are historically specific, they can only be determined empirically, not theoretically.⁴⁹

Nealen näkökulma antaa mahdollisuuden hyödyntää lajityyppiä elokuvien historiallisessa tarkastelussa ilman, että käsite liukenee syklien loppumattomaan epämääräisyyteen.⁵⁰ Lajimäärittelyn ongelmaan Neale on tarjonnut ratkaisuksi venäläisten formalistien käsitettä dominantista esteettisestä ominaisuudesta (*dominant aesthetic device*). Nealen mukaan lajityyppi voitaisiin määritellä sen keskeisen kokonaisuutta järjestävän ominaisuuden mukaan.⁵¹ Näin siis elämäkertaelokuvia voisi määrittää juuri tuo Altmanin tarkemmin määrittelemätön ”elämäkerrallinen elementti”.

George F. Custenin määritelmässä elämäkertaelokuvan dominoiva ominaisuus on todellisuudessa elävä tai elänyt henkilö. Custen on määritellyt elämäkertaelokuvan elokuvaksi, joka kuvaa historiallisen henkilön elämää.

Hänen kriteerinsä on, että elokuvassa käytetään henkilön oikeaa nimeä, koska tällöin voidaan tulkita, että elokuvan tekijät ovat julkisesti sitoutuneet esittämään totuudenmukaisen tai totuuteen pohjautuvan tarinan historiallisesta henkilöstä.⁵²

Custenin mukainen määritelmä ei ole ainoa tapa nähdä (elokuva)elämäkerta. Dominanttina ominaisuutena voitaisiin pitää esimerkiksi elämäkertaan kuvausta, eikä henkilön historiallisuutta. Tällöin täysin fiktiivisetkin elämän kertomukset, kuten *Valkoiset ruusut* (1943) voitaisiin määritellä elämäkertaelokuviksi. Oikean nimen käyttämistä voitaisiin pitää liian tiukkana kriteerinä. Kimmo Laine on käsitellyt elokuvia *Pikku pelimanni* (1939) ja *Pikku pelimannista viulun kuninkaaksi* (1949) elämäkertaelokuvina, sillä elokuvissa pääosanesittäjä, viulisti Heimo Haiton ja päähenkilö ”Olavin” hahmot yhdistyvät. Elokuvaa tuotiin esiin juuri Haiton persoonan kautta, ja samalla hänestä muodostui musikaalisen lapsineron julkisuuskuva.⁵³

Custenin määritelmä on kuitenkin käyttökelpoinen omassa tutkimuksessani. Koska tavoitteeni on erityisesti tarkastella elokuvia audiovisuaalisina historian esityksinä, henkilön oikean nimen käyttö kertoo siitä, että tuotantoyhtiö julkisesti ja tietoisesti väittää elokuvan olevan historiallinen tarina.⁵⁴ Valitsemalla elokuvan päähenkilöksi esimerkiksi Aleksis Kiven elokuvan tekijät ovat halunneet kuvata juuri tietyn kirjailijan elämää, ja yleisölle luodaan odotuksia siitä, että elokuvan tapahtumilla on jokin yhteys tiettyihin menneisyyden tapahtumiin. Yleisön odotukset ja elokuvantekijöiden väitteet muodostavat dialogin, joka pohjautuu kulttuuriseen muistiin ja sen arvoihin sekä samalla muokkaa sitä. Jos yhteyttä tiettyyn menneisyyteen ei olisi haluttu luoda, elokuvantekijät olisivat voineet kuvata fiktiivisen kirjailijan elämää 1800-luvulla. Tällöin yleisön odotuksia olisivat saattaneet suunnata käsitykset erilaisiin lajityyppeihin liittyvistä ominaisuuksista, kuten odotukset historiallisesta romanssista tai melodraamasta.

Kiinnostukseni kohdistuu erityisesti siihen, miten elokuvat rakentavat kuvaa menneisyydestä, jota aikalaisyleisö ei itse ole elänyt. Siksi tutkimukseni keskiössä ovat selvästi historialliset elämäkertaelokuvat⁵⁵ *Elinan surma*, *Simo Hurtta*, *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi*, ”*Minä elän*”, *Ruusu*

ja kulkuri, Tanssi yli hautojen, Hallin Janne, Härmästä poikia kymmenen ja Mä oksalla ylimmällä. Nämä elokuvat yhdessä muiden historiallisten esitysten kanssa luovat kuvaa menneisyydestä, jota aikalaiset eivät voineet omien muistojensa kautta tavoittaa. Näin elokuvat olivat mukana rakentamassa kulttuurista muistia menneisyydestä, josta aikalaisilla ei ollut omia muistikuvia. Toisaalta 1900-luvun alkua kuvaavat elokuvat *Orpopojan valssi, Tytön huivi ja Säkkijärven polkka* ovat kiinnostavia juuri siksi, että ne viittaavat painopisteen muuttuneen kadonneesta menneisyydestä aikalaisten menneisyyteen.

Olen valinnut tutkimuselokuvani laveasti Custenin elämäkertaelokuvan kriteereitä mukaillen, enkä sen mukaan, miten aikalaiskriitikot tai myöhempi elokuvahistoria on nimennyt elokuvia. Esimerkiksi elokuvia *Elinan surma* ja *Härmästä poikia kymmenen* ei välttämättä kutsuta elämäkertaelokuviksi huolimatta niiden elämäkerrallisista elementeistä. Lavea määritelmä on kuitenkin tarpeen, koska tutkin elokuvien nimeämistä ja sen kautta tapahtuvaa merkityksellistämistä. Lavea määritelmä antaa mahdollisuuden tarkastella nimeämisprosessia monipuolisemmin ja tarkemmin.

On siis syytä ottaa huomioon, että olen määritellyt tässä tutkimuksessa lajityyppiin kuuluvat elokuvat kysymyksenasetteluni mukaisesti. Kuten Kimmo Laine on todennut, Tzvetan Todorovin käsitteet historiallinen ja teoreettinen genre voivat auttaa hahmottamaan lajityyppimääritysten erilaisia lähtökoh-
tia.⁵⁶ Kirjallisuuden lajityyppejä tutkinut Todorov on jakanut lajityypit historiallisiin, kirjallisuuden historiasta löydettäviin lajityyppeihin, ja teoreettisiin, genreteoriasta johdettuihin lajityyppeihin.⁵⁷ Laineen mukaan nämä käsitteet muistuttavat siitä, että lajityyppejä määrittäviä tahoja on useita.⁵⁸ Tärkeitä näissä käsitteissä on lisäksi se, että ne nostavat esiin tutkijan oman roolin genretutkimuksessa.

Tutkimukseni pohjautuu käsitykseen lajityypistä historiallisena, liukuva-
na, merkityksiä kierrättävänä, tuottavana ja uusintavana järjestelmänä, joka on kytköksissä muihin sekä elokuvan sisäisiin että ulkoisiin merkityksiä tuot-
taviin järjestelmiin. Keskeistä on se, että tiettyssä historiallisessa tilanteessa lajityypit todella suuntasivat elokuviin liittyviä merkityksiä, yleisön odotuksia ja elokuvien tulkintaa. Lajityypit liukuvine muotoineen olivat kuitenkin vain

osa intertekstuaalista verkostoa, joka tuotti elokuvaan merkityksiä. Yhtä hyvin elokuvanäyttelijät, ”tähdet”, elokuvien markkinointi, elokuvateollisuuden status kuin elämäkertaelokuvissa kuvattujen henkilöiden julkisuuskuva ja historiankirjoitus vaikuttivat odotuksiin ja tulkintoihin elämäkertaelokuvista.

Alan Williams näki elokuvahistorian ja ”todellisen historiallisen tinki-mättömyyden” genretutkimuksen ongelmien ratkaisuna.⁵⁹ Totuus lajityypeistä ei kuitenkaan odota tutkijaa historiallisissa dokumenteissa ja teksteissä, vaan viime kädessä tutkija rajaa sekä lajimääritelmän että intertekstuaalisen kentän, jonka kautta elokuvien merkityksiä tarkastellaan.⁶⁰ Genre on siis tutkimuksessa aina teoreettinen historiallisesta ja empiirisestä lähtökohdasta huolimatta.

Totuudenmukaisuuden kaipuu elämäkertaelokuvassa

Elämäkertaelokuvan keskeinen määrittäjä on päähenkilönä oleva historiallinen henkilö. Historiallinen henkilö tuo elokuvaan mukanaan totuudenmukaisuuden⁶¹ vaatimuksen. Tämä vaatimus näyttää toistuvan itsepintaisesti, vaikka elokuvan taiteellinen vapaus tunnustettaisiinkin. Niin elokuvantekijät, aikalaiskriitikot kuin elokuvan tutkijatkin palaavat aina toistuvasti kysymykseen: ”Miten totuudenmukaisesti elokuva kuvaa henkilön elämää?” Näyttääkin siltä, että elämäkertaelokuvan keskeinen, toistuva merkitys liittyy toden ja fiktion välisen rajalinjan työstämiseen.

Elokuvantekijöillä on tapana määrittää elämäkertaelokuvan todellisuussaste heti elokuvan aluksi.⁶² Tekijät voivat esittää elokuvan seuraavan täydellisesti elämän tosiasioita: ”*Minä elän*” -elokuvan, Aleksis Kivi -elokuvan, alkutekstit toteavat itsevarmasti, että ”elokuvan juoni poikkeaa historiallisista tapahtumista vain silloin, kun sisäisen totuuden ilmentäminen on sitä vaatinut”. Tai sitten elokuvan tarina sijoitetaan epämääräisesti faktan ja fiktion rajamaille: ”Tämä tapahtumasarja Fredrik Paciuksen elämästä ei kaikilta osin vastaa todellisuutta. Olemme vain tahtoneet kunnioittaa sen miehen muistoa...”, ilmoitetaan *Ballaadi*-elokuvan alussa. Tekijöillä on mahdollisuus määrittää

elokuva lähemmäs fiktiota, mutta määrittely on yhtä kaikki tehtävä.

Elämäkerran lajityyppi saa kerta toisensa jälkeen myös aikalaiskriitikot pohtimaan tarinan totuudenmukaisuutta. Kysymys voidaan ohittaa sivulauseessa huomautuksella ”...on vaikea tietää, miten paljon on totta, ja miten paljon kolmen käsikirjoituksen tekijän [...]mielikuvituksen tuotetta.”⁶³ Tai sitten kriitikko ei malta olla oikaisematta tarinan anakronismeja ja muita faktavirheitä.⁶⁴

Elämäkertaelokuvien luoma totuudenmukaisuuden vaatimus toistuu kiehtovalla tavalla myös tutkimuksissa elämäkertaelokuvista. George F. Custen on omistanut kirjastaan *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History* yhden luvun todellisen henkilöhahmon ja elokuvan suhteen pohtimisille. Hänen tavoitteenaan on ollut osoittaa, miten elämäkertakuvausta rajasivat tietyt elokuvatuotannon ehdot kuten esimerkiksi sensuuri, lainsäädäntö, tuotannonjohto ja tähtijärjestelmä.⁶⁵ Monissa elämäkertaelokuvia käsittelevissä artikkelissa tuotantoa rajoittavat ehdot nähdään ongelmina: elämäkertaelokuvat kertovat ”vääriä” historiaa.⁶⁶ Vaikka poikkeamia historiankirjoituksesta ei pidettäisi tutkimuksissa ongelmana, suhde reaali maailman tapahtumiin nousee silti usein esille. Tällöin tarkastelun kohteena on, mitä todellisten tapahtumien ”vääristely” elokuvassa merkitsee.⁶⁷

Steve Neale on käyttänyt käsitettä uskottavuus (*verisimilitude*)⁶⁸ puhuesaan genrejärjestelmän luomista odotuksista. Nealen mukaan genre ei muodostu vain elokuvateksteistä vaan yleisön odotuksista, jonka mukaan he lukevat elokuvaa ja ymmärtävät sitä. Lajityypin tunnistaminen auttaa yleisöä ymmärtämään, miksi elokuva näyttää tietynlaiselta ja miksi henkilöhahmot käyttäytyvät tietyllä tavalla. Musikaalia katsoessa voi odottaa päähenkilöiden puhkeavan laulamaan hetkenä minä hyvänsä, ja silti tapahtumat vaikuttavat elokuvan diegeettisessä maailmassa uskottavilta. Nealen mukaan geneeristen odotusten järjestelmä hyödyntää erilaisia uskottavuuden järjestelmiä. Mikä on todenkaltaista ja uskottavaa musikaalissa, ei ole sitä sotaelokuvassa.⁶⁹

Nealen käsitys uskottavuuden järjestelmistä pohjautuu Tzvetan Todorovin määritelmiin. Todorov on esittänyt, että on olemassa kahden tyyppistä uskottavuutta: geneeristä sekä sosiaalista/kulttuurista. Geneerinen liittyy genren

sisäiseen säännöstöön, tekstin täytyy noudattaa näitä sääntöjä, jotta se koettaisiin uskottavaksi. Sosiaalinen/kulttuurinen uskottavuus liittyy yleiseen käsitykseen todellisuudesta, todenkaltaiseksi koetaan asia tai teksti, joka vastaa yleistä käsitystä todellisuudesta (*public opinion*). Todorov on painottanut, että kulttuurisessa uskottavuudessa on kyse tekstin suhteesta toisiin diskursseihin, ei todellisuuteen tai totuuteen.⁷⁰

Neale on huomauttanut, että elokuvissa on kysymys tasapainoilusta geneerisen ja kulttuurisen uskottavuuden välillä. Elokuva voi ylittää kulttuurisen uskottavuuden, yleisö ei odota arkitodellisuutensa kaltaista esitystä musikaalia katsoessaan. Hollywoodin elokuvatuotannolle on puolestaan ollut ominaista korostaa kulttuurista uskottavuutta, joka ilmenee realistisena ilmaisutyylinä. Toisaalta tietyt Hollywoodin elokuvatuotannon lajityypit painottavat enemmän kulttuurista uskottavuutta kuin toiset: sota-, gangsteri- ja poliisielokuviissa realistinen ilmaisu on odotettavampaa kuin esimerkiksi science fiction- tai kauhuelokuviissa.⁷¹

Elämäkertaelokuviissa painopiste näyttää olevan kulttuurisessa uskottavuudessa. Voidaan väittää, että elämäkertaelokuvan geneerinen ominaisuus on, että sen geneerinen uskottavuus on yhtäpitävä kulttuurisen uskottavuuden kanssa. Elokuvien yleisö odottaa näkevänsä elämänkulun, joka vastaa yleistä käsitystä menneisyydestä. Kiinnostavaa on kuitenkin se, että hyvin harvoin elämäkertaelokuva on vastannut täysin näihin odotuksiin. Päinvastoin, esimerkiksi amerikkalaisessa studiokauden elämäkertaelokuvassa historiallinen henkilö voitiin liittää mitä mielikuvituksellisempiin elämänvaiheisiin.⁷²

Lisäksi lajityyppien liukuminen aiheuttaa sen, että elämäkertaelokuviissa voidaan nähdä useita geneerisiä uskottavuuden järjestelmiä. Lähes kaikissa kotimaisissa 1940-luvun elämäkertaelokuviissa musiikki on niin keskeisellä sijalla, että voidaan puhua musiikkielokuvasta. Useissa elokuvissa historiallinen näyttämöllepano ja puvustus ovat tärkeitä. Niitä myös tuotiin esiin markkinoinnissa, joten voidaan puhua historiallisesta pukuelokuvasta, joka hyödynsi spektakelisoinnin konventioita. Historiallisen pukuelokuvan tai musikaalin uskottavuuden järjestelmän yhdistyessä kulttuurisen uskottavuuden odotuksiin syntyy jännitteitä, jotka työstävät niin elämäkertaelokuvan sisäistä

geneeristä uskottavuutta kuin kulttuurista uskottavuutta.

Työstäessään otaksutun faktan ja fiktion rajaa, leikitellessään sillä, elämäkertaelokuva puuttuu yhteen keskeisistä modernin ajan vastakohtaisuuksista.⁷³ Kulttuurista uskottavuutta rakentavat yleisesti todeksi uskotut faktat ja autenttisine pidetyt asiat ja esineet, jotka nähdään todellisuuden suoraan representaationa tai jopa suoraan todellisuuden osana. Fiktio puolestaan ymmärretään sepitteeksi, jolla ei ole välttämättä yhteyksiä todellisuuteen ja toteen, ennemminkin mielikuvitukseen.⁷⁴ Todellisuudesta ”poimittu” fakta ja mielikuvituksen sepittämä fiktio asettuvat toisiaan määrittäväksi vastakohtapariiksi, jonka ääripäiden olemassaolo edellyttää toisiaan.

Käsitteet kantavat sisällään modernin ajan arvohierarkiaa. Faktoja ja todellisuutta korostavaa realistista ilmaisua arvostetaan kulttuurissa. Realistinen fiktiokin voi saada arvostusta ja paikan korkeakulttuurissa, toisin kuin mielikuvituksen täyttämä ”viihde”.⁷⁵ Hierarkia näkyy elokuvakulttuurissakin. Kulttuurista uskottavuutta korostavia elokuvia pidetään yleensä arvokkaampina ja vakavampina, fiktiota ja fantasiaa painottavat elokuvat saavat helpommin viihteen tai ajanvietteen halventavan leiman.⁷⁶ Hierarkia ei kuitenkaan toistu ainoastaan lajityyppien välillä vaan myös lajityypin sisällä. Esimerkiksi vakavaa totuudenmukaista historiallista elokuvaa on pidetty elokuvateollisuuden laatuotteena.⁷⁷ Sue Harper on tarkastellut brittiläistä historiallista elokuvaa, ja erityisesti niin kutsutun pukuelokuvan asemaa 1930–1940-luvuilla. Harperin mukaan historialliseen totuudenmukaisuuteen yhdistettiin laatu, keskiluokkaisuus ja maskuliinisuus. Määrittelemättömään menneisyyteen sijoittuvat epärealistiset pukuelokuvat sen sijaan saivat kritiikkiä historiallisesta epätarkkuudesta. Romantiikkaa, seksuaalisuutta ja visuaalista nautintoa korostaneet pukuelokuvat tulkittiin suunnatun naisille ja työväenluokalle.⁷⁸

Myös Suomessa faktan ja fiktion hierarkia vaikutti elokuvien aikalaistulkintaan. Studiokauden elokuvatuottajat hyödynsivät vallitsevaa arvohierarkiaa markkinoidessaan elämäkertaelokuvia tosikertomuksina, ja niitä arvotettiin tämän hierarkian avulla. Arvohierarkiaa ei kuitenkaan tule pitää itsestäänselvyyttenä, kuten ei jakoa vakaviin historiallisiin elokuvaan ja viihdyttäviin pukuelokuviinkaan. Useimmiten elämäkertaelokuvat yhdistelevät

niin totuudenmukaisuutta ja kuvittelua kuin vakavaa ja viihdyttävääkin, eikä totuudenmukaisuus aina liity vakavaan. Elokuvi-analyysissä arvohierarkia on syytä ylittää: tarkastella totuudenmukaisuutta viihtymisen ja nautinnon lähteenä ja kuvittelua vakavana elokuvatuotannon prosessina. Tällainen lähtökohta ei vain toista vallinnutta faktan ja fiktion arvohierarkiaa, vaan pohtii ”totuudenmukaisuuden kaipuun” sekä faktan ja fiktion välisen tasapainotellun merkityksiä.

Historiakulttuuri ja kulttuurinen muisti

Voiko historiaa kertoa audiovisuaalisesti? Kysymys ajankohtaistui viime vuosisadan lopulla, kun historiantutkijoiden kiinnostus elokuvia ja muita visuaalisia historian esityksiä kohtaan lisääntyi. Tutkijat ryhtyivät pohtimaan, miten audiovisuaalinen esitys kertoo historiaa ja historiasta.⁷⁹ Aiemmin historioitsijat olivat lähinnä kritisoineet fiktiivisiä historiallisia elokuvia tai sitten pitäneet niitä tutkimukselleen merkityksettömänä viihteen muotona. Akateemisten historiantutkijoiden torjuvan asenteen historiallisia elokuvia kohtaan voi nähdä ilmentävän ilmaisumuotojen välistä hierarkiaa, jonka huipulla on kirjoitettu kieli ja pohjalla mekaanisesti tuotettu visuaalisuus.⁸⁰

Vaikutusvaltaisen puheenvuoron keskustelussa esitti amerikkalainen historianfilosofi Hayden White. Hän esitteli käsitteen *historiophoty* puolustaessaan filmattua historianesitystä elokuvaa ja historiaa käsittelevässä *American historical review* -aikakauslehden teemanumerossa vuonna 1988. Vaikka käsite *historiophoty* painottaa kuvaa, White tarkoitti sillä elokuvallista historian ja historiankäsitysten representaatiota (”the representation of history and our thought about it in visual images and filmic discourse”).⁸¹ Whiten keskeinen teesi oli, että historiallisen todenkaltaisuuden vaatimukset ovat yhtä mahdotomia mille tahansa mediumille. Myös kirjallinen historianesitys tiivistää, siirtää paikaltaan, käyttää symboleja ja valikoi samalla tavoin kuin elokuvallinen esitys. Kumpikaan ei peilaa menneisyyttä täydellisenä vaan rakentaa siitä esityksen.⁸²

White tuki puheenvuorollaan samassa yhteydessä julkaistua Robert Rosenstonen puheenvuoroa.⁸³ Siinä Rosenstone pohti mahdollisuuksia esittää historiaa historiantutkimuksellisin kriteerein. Whiten näkemyksen mukaisesti hän piti historiaa rakennettuna esityksenä, ja hän päätyy puolustamaan elokuvallisen ilmaisun mahdollisuuksia. Erityisesti hän piti kiinnostavana kokeellisen elokuvan tapaa käsitellä menneisyyttä, teeskentelemättä, että ne näyttäisivät menneisyyden tapahtumat tarkalleen oikein. Rosenstonen mukaan elokuvat voivat tällöin haastaa esiin myös kirjallisen historian rajoitukset ja ilmaisun konventiot.⁸⁴

Rosenstonen ja Whiten puheenvuorot avasivat uudenlaisen näkökulman historiallisten elokuvien tarkasteluun: keskeistä ei ole vertailla fiktiivistä kerontaa historiallisiin faktoihin, vaan analysoida mediumin ominaista tapaa kertoa. Silti Rosenstonen ja osin Whiteinkin⁸⁵ näkökulma historiallisiin elokuviin on mediatutkimuksen kannalta ongelmallinen. Heidän tavoitteensa oli pohtia, miten visuaalinen historiankirjoitus parhaiten voi osallistua keskusteluun menneisyydestä eli miten visuaalinen historiankirjoitus voisi olla tieteellisesti yhtä varteenotettavaa kuin kirjoitettu.⁸⁶ Rosenstonen määritelmä historiallisesta elokuvasta rajasi tarkastelun ulkopuolelle pukuelokuvat, seikkailut ja romanssit, sillä varsinaisen historiallisen elokuvan tuli hänen mukaansa osallistua historialliseen keskusteluun.⁸⁷ Määritelmä kertoo siitä, miten myös Rosenstone, historiallisia elokuvia kritisoivien kollegoidensa tavoin, halusi asettua arvioimaan populaarikulttuurin tapaa ja oikeutusta kertoa menneisyydestä. Hän halusi määritellä rajat ”tärkeälle” historialliselle keskustelulle.

Mediatutkimuksen näkökulmasta tämä arvottaminen ei ole keskeistä, ei ole merkitystä, kertooko elokuva totuudenmukaisesti tai ansiokkaasti menneisyydestä. Kun tutkimuksen tavoitteena on selvittää, miten ihmiset hahmottavat menneisyyttä, arvottamista tärkeämpi kysymys on, miten menneisyydestä kerrotaan ja millaisia merkityksiä se saa kulttuurissa. Tällöin on otettava huomioon, että menneisyys välittyy meille lukemattomien eri esitysten kautta, ei vain historiantutkimuksen tai auktorisoidun historiallisen keskustelun avulla. Osa näistä esityksistä on tieteellistä tutkimusta, mutta yhtä lailla käsitykset ja

mielikuvat menneisyydestä syntyvät museokierrosten, romaanien, uutisten, isoäidin tarinoiden kuin elokuvienkin välityksellä.⁸⁸ Mitkä tahansa menneisyydestä kertovat elokuvat voivat vaikuttaa käsityksiin menneisyydestä, vaikka ne eivät suoraan esittäisikään väitteitä historiasta.⁸⁹

Tutkimuksessa tätä menneisyyden monimuotoista läsnäoloa nykyhetkessä on käsitteellistetty useiden käsitteiden avulla. On puhuttu historiakulttuurista (*Geschichtskultur, historiekultur*)⁹⁰, julkisesta historiasta (*public history*)⁹¹, kollektiivisesta muistista (*collective memory*)⁹², kulttuurisesta muistista (*cultural memory*)⁹³ tai populaarista muistista (*popular memory*)⁹⁴. Täsmennän seuraavassa, miten tässä tutkimuksessa ymmärrän käyttämäni käsitteet historiakulttuuri ja kulttuurinen muisti.

Historiantutkijat ovat käyttäneet käsitettä historiakulttuuri kuvaamaan moninaisia ”tapoja, joilla menneisyyttä koskevia mielikuvia ja tietoja tuotetaan ja käytetään”.⁹⁵ Käsite muotoutui saksalaisten historiantutkijoiden keskuudessa 1980-luvulla, kun keskustelu Saksan 1900-luvun traumaattisesta historiasta vilkastui. Toinen käsitteen lähtökohta liittyi postmodernien ajatussuuntausten haasteisiin historiantutkimukselle, sillä historiallisen tiedon relatiivisuus näytti uhkaavan historiantutkimuksen mielekkyyttä. Yksi käsitteen historiakulttuuri pääkehittelijöistä, Jörn Rüsen, on erityisesti puolustanut historiantutkimuksen ja rationaalisen historiatietoisuuden merkitystä historiakulttuurissa ja nyky-yhteiskunnassa.⁹⁶ Hänelle keskeistä on se, miten ihmisten tietoinen ymmärrys menneestä ja sen suhteesta tulevaan muotoutuu historiakulttuurissa.⁹⁷

Rüsen on esittänyt, että historiakulttuuria voidaan tarkastella kolmen ulottuvuuden avulla: taiteellinen (tunne), poliittinen (tahto) ja kognitiivinen (ymmärrys).⁹⁸ Jakoa onkin sovellettu yksittäisiin tapaustutkimuksiin.⁹⁹ Silti mediatutkimuksessa jako ei ole kovin relevantti. On vaikea löytää mediumia tai mediatekstiä, jossa nämä ulottuvuudet eivät jolloin tavalla yhdistyisi. Mikä ongelmallisinta, jako tuottaa keinotekoisen erottelun, joka mukaan esimerkiksi ymmärrykseen ei liittyisi tunnetta tai tahtoa.

Mediatutkimuksen kannalta kiinnostavamman lähtökohdan tarjoaa Hannu Salmen tekemä jako historiakulttuurin muodoista. Hän esittelee vii-

si tapaa, joilla menneisyys näyttäytyy nykyhetkessä: menneisyys muistina, kokemuksena, käytäntöinä, artefakteina ja hyödykkeinä.¹⁰⁰ Salmen esimerkkien mukaan medially on keskeinen rooli kaikissa näissä historiakulttuurin muodoissa, esimerkiksi kollektiivisen muistin työstämisessä, nostalgisten kokemusten synnyttämisessä ja menneisyyden tuotteistamisessa.¹⁰¹ Vaikka Salmi tuo artikkelissaan ajatuksia herättävästi esiin historiakulttuurin eri puolia, jako ei kuitenkaan tarjoa metodeja elokuvan ja historiakulttuurin välisen suhteen analysoimiseen. Se ei selitä, miten audiovisuaalinen media kuten elokuva eroaa muista historiakulttuurin muodoista, onko sillä erityinen rooli historiakulttuurissa ja onko tuo rooli muuttunut ajan myötä.

Tässä tutkimuksessa lähdenkin suomalaisten historianantutkijoiden esittämästä käsitteiden perusjaottelusta, joka perustuu menneisyyden¹⁰² erilaiselle läsnäololle nykyhetkessä. Historiakulttuuri käsittää erilaiset menneisyyden läsnäolon foorumit, historiapolitiikka tarkoittaa menneisyyden tietoista ja intresseihin sitoutunutta käyttöä ja historiakäsitykset viittaavat menneisyyden käyttöä ohjaaviin ja aktivoiviin näkemyksiin. Toisin kuin historiapolitiikka historiakäsitykset voivat olla myös tiedostamattomia ja passiivisia.¹⁰³ Salmi on esittänyt, että olisi syytä harkita myös käsitteen historiatalous hyödyntämistä, sillä sen avulla voitaisiin analysoida yhä lisääntyvää menneisyyden tuotteistamista.¹⁰⁴

Yllämainituissa historianantutkijoiden määrittelyissä historiakäsitykset ja yhteisöllinen muisti erotetaan historiakulttuurista.¹⁰⁵ Sen sijaan media- ja kulttuurintutkimuksessa kulttuurinen, populaari tai kollektiivinen muisti on usein toiminut yleiskäsitteenä, joka on kattanut niin yhteisöllisen muistamisen, muistamisen näkyvät rituaalit kuin menneisyyteen viittaavat artefaktitkin. Historiantutkija Kerwin Lee Klein on kritisoinut tällaista kaikenkattavaa ja epätäsmällistä muistin käsitteen käyttöä, jossa muisti materialisoituu ihmisten psykologisesta ilmiöstä itsenäiseksi historialliseksi toimijaksi.¹⁰⁶

Suullisen historian tutkija Anna Green on puolestaan väittänyt, että kollektiivisen muistin teorit painottavat liikaa konsensusta ja yhteisöllistä identiteettiä. Samalla ne marginalisoivat yksilöllisen muistin ja sivuuttavat yksilön mahdollisuuden kritisoida ja vastustaa vallitsevia käsityksiä.¹⁰⁷

Kuten historianfilosofi Wulf Kansteiner on todennut, muisti on yksilöiden ominaisuus, eikä kollektiivista muistia ole olemassa samanlaisena organisaation systeeminä. Vaikka kollektiivinen muisti on tässä mielessä abstraktio, se ei mitätöi ajatusta yhteisön jaetusta muistamisesta. Yhteisön jäsenet muistavat ja muistelevat sosiaalisessa kontekstissa, jaetun kielen ja kerrontamallien avulla. Yhteisön kollektiivinen muisti perustuu sen jäsenten jakamaan viestintään, jossa tuotetaan merkityksiä menneisyydestä.¹⁰⁸

Historiakulttuurin käsite auttaa selkeyttämään erilaisten muistiteorioiden luomaa ajatuksellista epäselvyyttä. Pidän historiakulttuuria hyödyllisenä kattokäsitteenä, joka kuvaa ihmisten menneisyysuhteen materialisoitunutta puolta, kuten esineitä, tekstejä, rituaaleja ja tapoja. Tämä mahdollistaa sen, että muisti eriytetään käsitteeksi, joka kuvaa mentaalista kulttuurisen merkityksenannon aluetta.¹⁰⁹ Tämä alue pitää sisällään merkityksiä ja kokemuksia, käsityksiä ja mielikuvia menneisyydestä. Kulttuurinen muisti materialisoituu historiakulttuurissa, jossa sitä ylläpidetään, muokataan ja muutetaan. Käytän käsitettä kulttuurinen muisti kollektiivisen muistin sijasta painottaakseni muistin yhteyttä kulttuuriseen merkityksentuotantoon.¹¹⁰

Mediatutkija Marita Sturkenin määritelmän mukaisesti kyse on kollektiivisesta muistamisesta, joka samalla on kulttuuristen merkitysten luomista. Hänen mukaansa ”kulttuurinen muisti on kulttuurisen neuvottelun kenttä, jossa eri tarinat taistelevat paikasta historiassa”.¹¹¹ Sturkenin määritelmä ottaa näin olennaisella tavalla huomioon sen, miten menneisyyden merkityksellistämisen on kiistanalaista ja miten myös vallitsevien käsitysten vastustaminen on mahdollista.

Viime vuosisadan lopulla yleistynyt muistitutkimus on liittynyt ajatuskehitelmiin modernin ja postmodernin ajan suhteesta menneisyyteen ja sen ymmärtämiseen. Myös puhe muistin katoamisesta ja unohtamisesta yleistyi. Länsimaista kulttuuria kuvattiin amnesian kulttuuriksi.¹¹² Andreas Hyussen on luonnehtinut tilannetta eräänlaiseksi paradoksiksi: mitä enemmän median hallitsema kulttuuri käsitteli muistoja ja menneisyyttä, sitä enemmän tunnettiin huolta unohtamisesta. Hyussenin itsensä mukaan ”muistikulttuurin” paisuminen, menneisyyden pakkomielteinen käsittely ei kerro muistin

katoamisesta vaan tarpeesta käsitellä ajan kokemuksen muutoksia.¹¹³

Marita Sturkenin mukaan käsitys amerikkalaisesta kulttuurista amnesiaan taipuvana on pinnallinen. Hän toteaa, että ”amnesian kulttuuri” tarkoittaa itse asiassa muistin uusia muotoja, jotka on väärin ymmärretty unohtamiseksi. Hänen mukaansa kulttuurinen muisti ei ole heikko ja uhattu vaan muuttuva.¹¹⁴ Sturken kuitenkin korostaa, että unohtaminen on olennainen puoli muistamista. Ensinnäkään kaikkea ei yksikertaisesti voi muistaa. Toiseksi unohtaminen on usein tietoista ja strategista. Se voi olla suoraa vallankäyttöä, esimerkiksi tiettyjen ryhmien menneisyyden unohtamista, tai sitten kyse voi olla traumaattisten kokemusten poispyyhkimisestä. Kolmanneksi muistamisen muoto voi tuottaa unohdusta, esimerkiksi kertomuksen konventioihin kuuluvat yhtenäisyys ja sulkeuma saattavat karsia sitä, mitä muistellaan. Sturkenin mukaan muistin häilyvyys ja unohtaminen eivät poista kysymystä kulttuurisen muistin tarkkuudesta ja ”oikein” muistamisesta, mutta ne suuntaavat huomion siihen, mikä on muistamisen tarkoitus ja miten se vaikuttaa kulttuurissa.¹¹⁵

Juuri muistin häilyvyys tekee siitä antoisan käsitteen historiallisten elämäkertaelokuvien tutkimuksessa. Muistaminen viittaa unohtamisen lisäksi tunteisiin, kokemukseen ja kuvitteluun. Ne ovat olennaisia tapoja, joiden kautta menneisyys konstruoidaan audiovisuaalisessa mediassa.¹¹⁶ Muisti myös asettaa kysymyksen menneestä toisin. Kyse ei ole niinkään todennettavissa olevasta oikeasta tai väärästä historiankerronnasta, vaan ylipäätään siitä, miten käsitykset menneisyydestä nykyhetkessä rakentuvat.¹¹⁷

Elokuva populaarina historiakulttuurina

Kulttuurin osa-alueena historiakulttuurin voi ymmärtää monikerroksisena. Historiakulttuuri voidaan jakaa julkiseen ja yksityiseen alueeseen.¹¹⁸ Siihen liittyy käsitys hierarkkisuudesta sekä monimuotoisesta merkityksellistämisestä. Kun määrittelen tutkimuskohteeni populaariksi historiakulttuuriksi, populaari kiinnittyy ajatukseen julkisesta historiantiedoksesta, neuvottelusta

elämäkertaelokuvan paikasta kulttuurin hierarkiassa ja audiovisuaalisen mediumin kokemuksellisuudesta.

Brittiläisen kulttuurintutkimuksen piirissä 1980-luvulla toimineen *Popular Memory Group* -työryhmän mukaan käsitys menneisyydestä syntyy yhteiskunnassa julkisten esitysten ja yksityisen muistin kautta. Kyseessä on ”muistin sosiaalinen tuottaminen”, johon osallistuu useita eri toimijoita, kuten valtion instituutioita, yrityksiä ja mediaa.¹¹⁹ Hieman samaan tapaan historiantutkija Jorma Kalela jakaa historian ilmenemismuodot julkisiin historian esityksiin (kuten elokuvat, tutkimukset, kirjat) ja kansanomaiseen historiaan (kuten kotona, lähipiirissä, työpaikoilla puhuttu ja kerrottu). Kalela kutsuu julkisten esitysten ja kansanomaisen historian välistä dialogia historian yhteiskunnallisen määrittämisen prosessiksi. Se on samalla vallankäytön prosessi, jossa määritellään, mitä kuuluu historiaan ja miten sitä muistellaan.¹²⁰ Tulkintani mukaan historian yhteiskunnallisen määrittämisen prosessi vastaa hyvin pitkälle sitä, miten ymmärrän kulttuurisen muistin.

George F. Custen on käyttänyt käsitettä *public history* tarkastellessaan sitä, miten amerikkalaiset studiokauden elämäkertaelokuvat vaikuttavat kuvaan menneisyydestä. Hänen mukaansa *public history* viittaa sekä tuotteeseen (elokuvaan) että ”prosessiin, jossa yleisö (*the mass public*) muodostaa symbolisen maailman määritelmänsä katselemalla mediaa ja puhumalla siitä”.¹²¹ Nojautuen Custenin ajatukseen määritellessäni studiokaudella tuotetut suomalaiset historialliset elämäkertaelokuvat populaareiksi, koska ne olivat julkisia ja tavoittelivat laajaa julkisuutta mahdollisimman suuren yleisön avulla. Yleisöä tavoiteltiin, koska elokuvat olivat kaupallista toimintaa.¹²² Tarkastelemiani elokuvia voidaankin pitää esimerkkinä julkisesta historiakulttuurista sekä siihen kuuluvasta historiataloudesta.

Historiakulttuuria määrittävät myös samat hierarkiat kuin kulttuuria yleensä. Tietyt kulttuurin muodot ovat arvostetumpia kuin toiset, ja populaarin ja korkeakulttuurin välinen hierarkia vaikuttaa myös historiakulttuuriin. Hierarkia ilmenee mediumin sisälläkin, mistä kertoo esimerkiksi Miriam Hansenin analyysi *Schindlerin lista* -elokuvaan (USA 1993) kohdistetusta kritiikistä. Hänen mukaansa keskeistä intellektuellien esittämässä kritiikissä

oli se, että elokuva nähtiin Hollywoodin kaupallisena tuotteena, joka kertoi traumaattisesta menneisyydestä Hollywoodin kerrontakonventioin. Kriitikot puolestaan nojautuivat modernistisiin ihanteisiin ja pitivät taide-elokuvan keinoja, kuten aikaa ja realistista ilmaisuja rikkovaa kerrontaa, parempana tapana kuvata menneisyyden trauma.¹²³

Populaarin toinen merkitys tässä tutkimuksessa liittyykin kulttuurimuotojen väliseen ja sisäiseen arvohierarkiaan. Sanan populaari käyttö tässä yhteydessä on tosin ongelmallista, sillä populaarin ”mataluudesta” syntyy helposti monoliittinen itsestäänselvyys. Asiaa hankaloittaa se, että tutkimukseni aikalaiset eivät yleensä käyttäneet populaari-sanaa, vaan ”matalan” alueeseen viitattiin esimerkiksi sanoilla ajanviete tai massakulttuuri.¹²⁴ Ei ollut yksiselitteistä, mitä ”matalan” alueeseen kuului ja oliko elokuva ”matalaa kulttuuria”. Vaikka Suomessa elokuva oli vakiinnuttanut paikkansa kulttuurissa 1930-luvun loppuun mennessä, sen status oli vielä häilyvä. Yhtäältä elokuvatuottajat pyrkivät irrottamaan elokuvan muista rahvaanomaisina pidetyistä ajanviettotavoista kuten varieteesta tai sirkuksesta, joihin varhaista elokuvaa yhdisti samantyyppinen esityskulttuuri. Toisaalta elokuvan verotusjärjestelmä tunnisti jo 1920-luvulta alkaen elokuvien sisäisen jaon taide- ja muihin elokuviin.¹²⁵ Kun elokuvaa pidettiin ”matalan” kulttuurin edustajana, syyt siihen saattoivat vaihdella. Konservatiiviselle eliitille studioelokuva saattoi edustaa turmelusta levittävää kaupunkikulttuuria tai sivistystä murentavaa massakulttuuria, liberaaleille intellektuelleille ja elokuvaharrastajille huonoa makua ja amerikkalaismaista kaupallisuutta. Käsitykset eivät suinkaan olleet yhtenäisiä ja ne muuttuivat ajan kuluessa.¹²⁶

Kysymys korkeasta ja matalasta oli kuitenkin läsnä tarkastelemieni elokuvien tulkinnassa 1930-luvulta 1950-luvulle: esimerkiksi aikalaisvastaanotossa huomio saattoi kiinnittyä historiallisten elokuvien arvoon elokuvataiteena tai sitten yleensä elokuvallisen historianesityksen asemaan kulttuurissa. Tiivistäen, sana populaari tässä yhteydessä viittaa juuri tuon hierarkian olemassaoloon, korkean vastapooliin ja asemaltaan häilyvään kulttuurimuotoon.

Historiakulttuurin eri muotoja voi hahmottaa myös sen mukaan, miten ne suhteutuvat yhteiskunnan valtarakenteisiin. Muistin käsitteeseen on media- ja

kulttuurintutkimuksen piirissä usein liittynyt ajatus vastakulttuurista. Muistin käsitteen kautta kuvattiin vaihtoehtoisia historioita, kuten epävirallisia historianesityksiä, suullista historiaa tai alistettujen ryhmien omaa historiaa.¹²⁷ Tällaisen lähtökohdan voi nähdä aiemmin mainitun *Popular Memory Groupin* taustalla. Keskeistä ryhmän populaari muisti -käsitteessä oli sen poliittisuus. Muisti on läsnä poliittisessa toiminnassa, kun siinä rakennetaan kuvaa sekä menneestä että tulevasta.¹²⁸ Hallitsevien instituutioiden ylläpitämän ”hallitsevan muistin” haastajaksi ryhmä määritteli ”populaarin muistin”, jonka se ymmärsi kahdella tavalla. Ensinnäkin kyse on ”hallitsevaa muistia” julkisuudessa vastustavista muodoista. Toiseksi kyse on jokapäiväisessä elämässä tuotetusta menneisyyskäsitteistä.¹²⁹

Popular Memory Groupin työhön voidaan nähdä vaikuttaneen Michel Foucault’n tulkinta populaarista muistista valtaa vastustavana tietona.¹³⁰ Foucault esitti käsityksensä populaarista muistista *Cahiers du Cinema* -lehden haastattelussa, jossa keskustelun aiheena olivat ranskalaiset ”retrotyyliset”, toisen maailmansodan tapahtumia kuvaavat elokuvat. Haastattelussa Foucault tarkoitti populaarilla muistilla sellaisten ihmisten omaa ymmärrystä historiasta, joilla ei ole mahdollisuutta tuottaa varsinaisia historiankuvauksia, esimerkiksi historiankirjoja omista (poliittisista) taisteluistaan. Kirjojen sijaan muistamisen välineinä ovat toimineet esimerkiksi suullinen historia tai laulut. Foucault’n mukaan kaupallinen media, kuten populaari kirjallisuus, televisio ja elokuvat, pyrkii estämään populaarin muistin toiminnan, ”ohjelmoimaan” muistamisen uudelleen. Tämä oli hänen mielestään ajankohdan ”retroelokuvienkin” tarkoitus.¹³¹

Marita Sturken on pitänyt Foucault’n käsitystä populaarista muistista romantisoituna. Hänen mukaansa kulttuurinen muisti ei ole automaattisesti kulttuurisen vastarinnan paikka. Se voi olla sitä, mutta itsessään kulttuurinen muisti ei ole poliittisesti määrätty.¹³²

Tästä huolimatta myös Sturken on tehnyt tutkimuksessaan erottelun, joka vaikuttaa valtakulttuuri–vastakulttuuri-asetelmalta. Hän on erottanut kulttuurisen muistin virallisista historian esityksistä. Sturken on määritellyt historian kertomukseksi, joka jokin julkaisujärjestelmä tai instituutio on

hyväksynyt.¹³³ Hän on korostanut, etteivät historian ja kulttuurisen muistin väliset rajat ole ehdottomia ja että historia ja kulttuurinen muisti ovat toisiinsa kietoutuneita, sillä menneisyyteen viittaavat esineet ja tarinat siirtyvät muistin alueelta historian alueelle ja takaisin.¹³⁴ Tästä tärkeästä täsmennyksestä huolimatta pidän Sturkenin jaottelua historiaan ja muistiin ongelmallisena. Määritelmässä virallinen historia näyttää korkeakulttuurin valtainstituutioiden tuottamalta ja kulttuurinen muisti menneisyyden arkikäyttöön, populaarikulttuuriin kytkeytyneeltä.¹³⁵ Samalla korkeakulttuuriseen historiaan liittyy sivumerkityksiä vakiintuneisuudesta ja institutionaalisuudesta sekä kulttuuriseen muistiin ajatus muutoksesta ja monitahoisuudesta.

Korostan tutkimuksessani sitä, että kulttuurinen muisti artikuloituu kaiken tyyppisissä historiakulttuurin muodoissa, myös erilaisten instituutioiden virallisissa historianesityksissä. Tutkimuksessani kulttuurinen muisti ei ole yhtenäinen kokonaisuus, joka edustaisi jotakin monoliittista alistettua luokkaa, eikä myöskään instituutioiden vakiinnuttamien menneisyyskäsitteiden vastakohta. Sen sijaan joillakin, esimerkiksi valtiollisten instituutioiden tuottamilla historianesityksillä saattaa olla dominoiva asema historiakulttuurissa, ja tämän myötä kulttuurisessa muistissa käytävässä neuvottelussa menneisyydestä. Dominoiva asema voi tuottaa vallitsevaa historiakulttuuria, joka pyrkii julkisuudessa syrjäyttämään muut historiakulttuurin muodot ja ottamaan haltuunsa yhteisön kulttuurisen muistin. Populaari historiakulttuuri ei tässä yhteydessä automaattisesti viittaa vallitsevaa historiakulttuuria vastustaviin muotoihin ja tulkintoihin, esimerkiksi kaupallisten elokuvatuottajien historialliset elokuvat voivat yhtä hyvin myötäillä kuin haastaakin vallitsevia tulkintoja menneisyydestä.

Historiakulttuurin muotoja voi myös eritellä suhteessa ilmaisu- ja mediamuotoihin. Näkökulmaan liittyy usein käsitys siitä, että modernin ja jälkimodernin yhteiskunnan historiakulttuuri poikkeaa aiemmasta ja että sille ominaiset mediamuodot tuottavat tietynlaista kulttuurista muistia. Historiantutkija Pierre Noran mukaan maalaiskulttuurin perinteinen muisti edusti elävää ja spontaania suhdetta menneeseen toisin kuin modernin ajan myötä syntynyt historia. Noran käsityksen mukaan muisti todellisine muistin ym-

päristöineen (*milieux de mémoire*) on kadonnut ja tilalle on tullut historia rakennettuine muistin paikkoineen (*lieux de mémoire*), joita ovat esimerkiksi arkistot, monumentit, historiankirjat.¹³⁶ Hiukan samaan tapaan historian tutkija George Lipsitz on nähnyt modernin kehityksen tuhonneen aidon kollektiivisen muistin. Lipsitzin tarkastelussa amerikkalaisen kaupallisen kulttuurin menneisyyskuvat ovat korvanneet ihmisten omat muistot, mutta toisaalta ne tarjoavat myös välineitä tavoitella ”kadonnutta menneisyyttä”.¹³⁷

Käsitykset maalaisyhteisöjen ”aidosta” ja modernin ajan rakennetuista muistista luovat romantisoitua kuvaa menneisyyden yhteisöistä. Myös maalaisyhteisön muistia tuotettiin ja siihen vaikuttivat yhteisön valtarakenteet, ja modernin yhteisön suhde menneeseen saattaa olla spontaani mediavälitteisyydestä huolimatta. Vaikka en jaakaan Noran tai Lipsitzin ajatusta siitä, että esimodernin yhteisön kulttuurinen muisti olisi ollut ”aidompaa” kuin modernin yhteisön, mielestäni on perusteltua olettaa, että uudet 1900-luvun mediamuodot olivat perusta uudennlaiselle historiakulttuurille ja ne tuottivat omanlaistaan kulttuurista muistia.

Elokuva- ja televisiotutkijat ovat käsitteellistäneet yhteisöllisen muistin tuotantoa konemetaforan avulla, jolloin muistin tuotannon ominaiseksi piirteeksi nähdään se, että se perustuu moderniin, audiovisuaaliseen mediaan. Muiden muassa Anu Koivunen ja Mari Pajala ovat puhuneet televisiasta ”muistikoneena”, joka tuottaa historiaa ja kulttuurista muistia audiovisuaalista kuvastoa kierrättämällä, sarjallisuudella, uusinnoilla ja jatkuvilla viittauksilla omaan historiaansa.¹³⁸ Alison Landsberg on kirjoittanut mediasta teknologiana, joka voi tuottaa ”muistiproteeseja” (*prosthetic memory*) eli ”ei-autenttista” yhteisöllistä muistia. Landsbergin mukaan esimerkiksi elokuvat mahdollistavat katsojalle muiden kuin omien muistojen kokemisen, ja muiden kokemuksiin identifioituminen auttaa katsojaa tuntemaan empatiaa elokuvissa kuvattuja ihmisiä kohtaan. Näin muistiproteesien kautta voidaan saavuttaa uudennlainen etnisiä, luokka- tai muita rajoja rikkova yhteisöllisyys.¹³⁹

Landsbergin mallin ongelma on paitsi sen idealistisuus¹⁴⁰, myös se, ettei se pysty ratkaisemaan tekstin moniäänisyyden kysymystä. Vaikka Landsberg painottaa elokuvatekstin monia lukutapoja, hän ei selitä, miten ja millaisissa

olosuhteissa voi syntyä sellaisia yhdensuuntaisia tulkintoja elokuvatekstistä, että uudenlainen rajoja rikkova muistiproteesi voisi syntyä.¹⁴¹ Sen sijaan Landsbergin ajatus elokuvasta aistimellisia muistoja tuottavana kokemuksena on kiinnostava.¹⁴² Toisin kuin Landsberg, joka korostaa elokuvan kerrontaa ja sen tuottamaa identifikaation mahdollisuutta elokuvakokemuksessa, minusta on tärkeää nähdä myös elokuvan ei-esittävien ja ei-kerronnallisten elementtien tuottavan aistimellisia muistoja.

Kokemuksellisuus on tässä tutkimuksessa kolmas tapa, jonka mukaan ymmärrän populaarin. Elokuva mahdollistaa katsojille aktiivisen prosessin, jossa muistia tuotetaan ”populaarina kokemuksena”, tunteina, ajatuksina ja kuvitelmina.¹⁴³ Samalla näen median ja median toimijat aktiivisina ja vaikuttavina osina yhteiskuntaa, kun ne osallistuvat neuvotteluun menneisyyden merkityksistä. Elokuvat sekä ilmentävät kulttuurista muistia että tuottavat sitä omien käytäntöjensä ja ilmaisutapojensa kautta.¹⁴⁴

Historiallinen elokuva ja kansalliset identiteetit

Käsitykset neuvottelujen alaisesta kulttuurisesta muistista painottavat menneisyysuhteen merkitystä nykyhetkessä. Menneisyys ei ole vain jotakin jonne mennyt eikä menneisyyden representaatiot ole vain menneen arkistointia vaan nykyhetkessä tuotettua ja sen valtasuhteisiin, identiteetteihin ja arvoihin vaikuttavaa.¹⁴⁵

Historiankulttuurin suhde kansallisiin identiteetteihin on ollut kiinteä. Modernin ajan kansakuntaa ja ajatusta yhtenäisestä kansasta on tuotettu sekä suhteessa toisiin että suhteessa itseen ja aikaan, omaan menneisyyteen ja tulevaisuuteen.¹⁴⁶ Osan kansakunnan ja yhtenäisen kansan rakentamisesta voi ymmärtää historiapolitiikaksi, tietoiseksi toiminnaksi. Näin esimerkiksi suomalainen kulttuurieliitti ”löysi” kansalle omintakeisen menneisyyden kansanrunojen avulla 1800-luvulla tai Fredrik Cygnaeus ja Zacharias Topelius ”keksivät” suomalaisille oman suurmiesperinteen.¹⁴⁷ Toisaalta kansakunnan rakentamisen projekti ei ole mikään yhtenäinen prosessi, vaan siihen osallistuu monta

eri toimijaa¹⁴⁸ ja käytäntöjä, jotka eivät ole tietoisesti historiapolitiittisia¹⁴⁹.

Kansallisuusaatteen nousun myötä 1800-luvulla historiakulttuurin eri muodoista, kuten historian tutkimus, historiallinen romaani, historiamaalaukset tai suurmieskultit, tuli merkittäviä kulttuurin osa-alueita. Kansakunta löysi olemassaolon perustelunsa menneisyydestä, ja historiakulttuuri merkitävyytensä kansan kohtalon selittämisestä.¹⁵⁰ Aikakauden keskeisen historianfilosofin G.W.F. Hegelin mukaan kansa on maailmanhistorian perusyksikkö, joka kehittyessään toteuttaa maailman henkisen täydellistymisen ideaa.¹⁵¹ Kääntäen historian tehtävänä oli siis tarkastella kansakunnan kehityksen tilaa menneisyydessä, jotta kansan kehityksen aste voitaisiin todentaa. Tämä sai kansallismielisen eliitin kertomaan menneisyydestä, joka osoitti kansakunnan edistysksen.¹⁵² Toisaalta ”kansakunnan kertominen”¹⁵³ ei ole ollut vain eliitin projekti, vaan siihen osallistuvat myös muut kulttuuritoimijat, kuten elokuvateollisuus.

Erityisesti historiallinen elokuva on tulkittu nationalismin airueksi. Esimerkiksi 1930-luvulla alkanut historiallisten elokuvien nousukausi on yhdistetty kansallisuusaatteen vahvistumiseen Euroopassa, ja elokuvat on ymmärretty kansalliseksi propagandaksi. Kiintein yhteys nationalistisen propagandan ja historiallisten elokuvien välillä on tulkittu olleen totalitaarisissa valtioissa, jossa valtiovalta kontrolloi tai pyrki vaikuttamaan elokuvatuotantoon. Saksassa valtion vaikutusvalta vahvistui 1930-luvun aikana, kunnes elokuvatuotanto vuonna 1942 valtiollistettiin. Sabine Haken mukaan varsinaisia propagandaelokuvia oli kuitenkin vain murto-osa, noin kymmenes, koko tuotannosta. Monet näistä propagandaelokuvista olivat historiallisia ja elämäkertaelokuvia, joissa kansallissosialistinen Saksa nähdään historiallisen kehityksen päätepisteenä ja jotka esittävät menneisyyden hallitsijat vahvan johtajan esikuvina ja merkkihenkilöt neroina, saksalaisuuden miehisinä esimerkkeinä.¹⁵⁴ Samaan tapaan neuvostoliittolasten ja italialaisten historiallisten elokuvien on tulkittu perustelevan aikalaishallintoa kuvaamalla kansallista menneisyyttä. Neuvostoliitossa valtiollistettu elokuvatuotanto valmisti historiallisia elokuvia ja elämäkertaelokuvia sisällissodan ajasta, vallankumouksen sankareista ja kuuluisista Venäjän historian hahmoista. Richard Taylor on

tulkinnut elokuvat stalinistista henkilökulttia rakentaviksi. Taylorin mukaan ne ennakoivat varsinaisia henkilökulttielokuvia Leninistä ja Stalinista itsestään.¹⁵⁵ Italiassa valtio ei suoraan kontrolloinut elokuvatuotantoa, mutta valitseva nationalistinen ideologia näkyi silti historiallisissa elokuvissa. James Hayn analyysin mukaan elokuvat käsittelivät ajankohdan ongelmia myyttisen menneisyyden avulla. Samalla ne perustelivat fasistista valtiovaltaa ja korostivat kansallisen historian merkittäviä hetkiä.¹⁵⁶

Myös muissa maissa elokuvateollisuus osallistui kansalliseen projektiin, vaikka side valtiovalan ja elokuvateollisuuden välillä ei ollutkaan yhtä kiinteä kuin totalitaarisissa valtioissa.¹⁵⁷ Esimerkiksi Ruotsissa oli 1920-luvulla kiinnostuttu isänmaallisista suurproduktioista, jotka kuvasivat maan suurvalta-aikaa. Sota-aikana kansallista yhtenäisyyttä vahvistettiin sotahistoriallisilla kuvauksilla, joiden on nähty samalla kommentoivan Ruotsin sodanaikaista ulkopoliittikkaa.¹⁵⁸ Ranskassa kansallistunnetta rakennettiin muun muassa Ranskan kolonialistista menneisyyttä kuvaavissa elokuvissa. Myös Saksan miehityksen aikana Ranskassa tuotettiin historiallisia elokuvia, joita on toisaalta tulkittu sensuuria kiertäviksi, 1930-luvun pukuelokuvan perillisiksi, toisaalta miehityksen tuottamaa kansallista epävarmuutta työstäviksi kuvauksiksi menneisyyden kansallisista voitoista.¹⁵⁹ Marcia Landyn analyysin mukaan 1930-luvun lopun ja toisen maailmansodan aikaiset brittiläiset elämäkertaelokuvat painottivat kansallista velvollisuudentuntoa ja nostattivat patrioottisia asenteita: ne kuvasivat kansan kollektiivisia sankaritekoja, ja taiteilija- tai tiedemieselämäkerrat valottivat brittiläisen kulttuurin ylemmyyttä.¹⁶⁰ Kimmo Laine on lukenut suomalaisia 1930-luvun historiallisia elokuvia osana aikakauden muuta historiallista fiktiota, joka pyrki legitimoimaan kansallisvaltioiden olemassaoloa. Hänen mukaansa esimerkiksi historialliset draamaelokuvat *Helmikuun manifesti* (1939) ja *Aktivistit* (1939) pyrkivät kerronnallaan vahvistamaan mielikuvaa yksimielisestä ja itseoikeutetusta itsenäisyyskampailusta.¹⁶¹

Toisaalta, kuten Marcia Landy on todennut, historiallisia elokuvaa ei tule pitää monoliittisena, pelkästään kansallista jatkuvuutta julistavana propagandana. Elokuva voi myös tarjota välineen käsitellä identiteettikysymyksiä,

jotka rikkovat tai muokkaavat uudelleen vallitsevia käsityksiä ja joita ei muussa mediassa käsitellä. Landyn mukaan brittiläiset 1930-luvun elokuvat myös toivat esiin seksuaaliseen ja sukupuoli-identiteettiin sekä luokkaan liittyviä jännitteitä.¹⁶² Samoin Sue Harper on nähnyt brittiläisellä 1930–1940-lukujen historiallisella elokuvalla muitakin merkityksiä kuin kansallisen identiteetin vahvistaminen. Hän on erotellut historiallisen elokuvan hegemoniset, populaarit ja neuvottelevat (consensual) funktiot. Hänen mukaansa hegemoniset tekstit toimivat hallitsevien voimien puolesta, ne pyrkivät vetoamaan hegemonian rajoilla oleviin ryhmiin ja saamaan nämä puolelleen. Populaarit tekstit vetoavat joukkoihin työstämällä luokka- ja seksuaalisuusteemoja. Neuvottelevat tekstit puolestaan pyrkivät ”poliittiseen keskitiehen” sivuttamalla poikkeavat puhuvat tai ryhmät.¹⁶³

Vaikka Harperin jaottelu vaikuttaakin jo etukäteen tulkintoja suuntaavalta, merkittävää hänen ja Landyn analyyseissä on kansallisen identiteetin yhteys muuhun identiteettityöhön, luokka, sukupuoli- ja seksuaalisen identiteetin muodostumiseen. Samalla kun määritellään kansaa ja kansallista menneisyyden kautta, määritellään eri yhteisöjen osuutta tuossa menneisyydessä ja kansassa. Anu Koivunen on korostanut erityisesti kansallisen ja sukupuoli-identiteetin kiinteää yhteyttä. Tutkimuksessaan 1940-luvun suomalaisista naisten elokuvista hän on osoittanut, kuinka kansallisen identiteetin työstäminen on samalla naisen ”oikean paikan” määrittämistä kansakunnan kokonaisuudessa.¹⁶⁴

Toisen maailmansodan jälkeen tehtyjen historiallisten elokuvien analyyseissä korostuu kansallisten, rodullisten ja sukupuoli-identiteettien uudelleen-työstäminen: se, miten elokuvat problematisoivat aiemman kansallisen historian ja mahdollisesti pyrkivät rakentamaan uutta tulkintaa menneisyydestä. Kolonialismista vapautuneissa maissa tämä on tarkoittanut uusia tapoja käsitellä menneisyyttä, historiaa ja muistia elokuvissa.¹⁶⁵ Toisaalta identiteettityö jatkuu myös vakiintuneina pidetyissä kansallisvaltioissa. Esimerkiksi Robert Burgoynen mukaan 1990-luvun amerikkalaiset historiaa kuvaavat elokuvat kuten *Glory* (USA 1989) ja *Thunderheart* (USA 1992) osallistuivat keskeisesti ajankohtaiseen keskusteluun rodusta ja amerikkalaisesta kansakunnasta.¹⁶⁶

Saksassa puolestaan historiallisten elokuvien rooli on ollut keskeinen traumaattisen menneisyyden työstämisessä. Sota-ajan ja holokaustikuvausten toisto ja uudelleen muokkaaminen elokuvissa voivat palvella kollektiivisena surutyönä ja oikeuden etsimisenä.¹⁶⁷

Toisaalta ei pidä tulkita sotaa edeltäneitä ja sodanaikaisia historiallisia elokuvia automaattisesti perinteisiä kansallisia identiteettikäsitteitä kiertävinä kertomuksina ja vuosituhannen lopun elokuvia näitä identiteettejä uudistavina. Yhtä hyvin voidaan nähdä, että *The Private Life of Henry VIII* (Iso-Britannia 1933) tai *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940) muokkasivat ajan käsityksiä kansallisesta identiteetistä. Lisäksi elokuvissa menneisyys ei liity vain identiteettien työstämiseen vaan myös viihtymiseen ja nautinnon tuottamiseen.¹⁶⁸ Keskeistä on, että identiteettityö elokuvissa on jatkuvaa, ja että siihen osallistuvat erilaiset, ristiriitaisetkin puhettavat.

Kansallisen identiteetin näkökulma on keskeinen lähtökohta tarkasteltaessa 1930–1950-lukujen historiallisia elämäkertaelokuvia, sillä aikalaispuheessa elokuvat usein tulkittiin sen kautta. Vaikka elokuvat kertovat kansalliseksi tulkittuja tarinoita, kertomisen tavat ovat varsin kansainvälisiä. Suomalaisten yhtiöiden tuottamat elokuvat olivat osa länsimaista transnationaalia¹⁶⁹ elokuvakulttuuria, jossa historiallisiin elämäkertaelokuviin kohdistetut odotukset, aiheet, kerronnan mallit ja ilmaisun konventiot liikkui. Näin ollen vaikka tutkimuksen kohteena ovat suomalaiset elämäkertaelokuvat, on tutkimuksen lähtökohdaksi otettava kansainvälisten ja kansallisten vaikutteiden vuoropuhelu.

Tutkimusmenetelmät ja aineisto

Tutkimukseni metodologinen kaksoishaaste on selvittää yhteisössä 80–60 vuotta sitten rakentunutta menneisyysuhdetta. Yhteisön kulttuurisessa muistissa rakentuva ja ylläpidetty menneisyysuhde on abstraktio, johon tutkija voi päästä käsiksi materiaalisen historiakulttuurin avulla. Kulttuurisessa muistissa ylläpidetyt ja kiertävät merkitykset ja kokemukset tulevat esiin historiakulttuurin esineissä, teksteissä ja käytännöissä. Etsin vastausta tutkimusongelmaani hahmottamalla historiallisten elämäkertaelokuvien paikkaa historiakulttuurissa ja rekonstruoimalla elokuvien mahdollistamia merkityksiä ja kokemuksia. Nämä tehtävät linkittyvät toisiinsa: Merkitysten ja elokuvakokemusten analyysi lisää ymmärrystä siitä, miten elämäkertaelokuvat suhteutuvat muuhun historiakulttuuriin, sen hierarkioihin ja siinä tapahtuneisiin muutoksiin. Ja toisinpäin, tulkitsemalla elokuvia osana historiakulttuuria keskityn menneisyysuhteen kannalta olennaisiin merkityksiin ja kokemuksiin.

Sitoudun kulttuurintutkimuksellisen elokuvatutkimuksen näkemykseen merkitysten kontekstuaalisuudesta.¹⁷⁰ Merkitykset tuotetaan sosiaalisessa, kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa tilanteessa sekä intertekstuaalisessa ja intermediaalisessa suhteessa muihin teksteihin. Merkitysten kontekstisidonnaisuus tarkoittaa myös sitä, että ne ovat moninaisia, liikkuvia ja ristiriitaisiakin.¹⁷¹

Kontekstin merkittävyys on noussut keskeiseksi erityisesti elokuvien historiallista vastaanottoa käsittelevässä tutkimuksessa. Muiden muassa Janet Staiger on kehittelemässään historiallis-materialistisessa vastaanottotutkimuksessa halunnut suunnata kulttuurintutkimuksen lukijakeskeistä mallia kohti kontekstikeskeistä käsitystä. Hän on kritisoinut lukijakeskeistä mallia

liian jäykästä katsojien luokittelusta ja halunnut omalla lähestymistavallaan tuottaa tietoa historiallisista, todellisten katsojien ja elokuvien välisistä suhteista.¹⁷² Barbara Klinger ja Anu Koivunen puolestaan ovat painottaneet elokuvien merkitysten synkronista ja diakronista liikkuvuutta. Tällöin vastaanottotutkimuksessa keskeistä ei ole ainoastaan tarkastella elokuvien vastaanottoa sen syntyajankohdan kontekstissa, vaan koko elokuvan muuttuvaa merkityshistoriaa.¹⁷³ Metodisesti tämä tarkoittaa historiallista kontekstia painottavaa tutkimusotetta, konteksti rakennetaan laajan intermediaalisen ja intertekstuaalisen aineiston avulla.¹⁷⁴

Klinger on esittänyt yhden hahmotelman, josta elokuvien merkitysten historiallinen tarkastelu voisi lähteä. Vaikka Klingerin tavoite on erityisesti vastaanottotutkimus, hänen laaja-alainen hahmotuksensa on oikeastaan elokuvien merkitysten historiallista tutkimusta, joka ylittää perinteisen tekijä–teksti–vastaanottaja-jaon ja näkee nämä kaikki tekijät osana vielä laajempaa kontekstia. Oman tutkimukseni kannalta on erityisen kiinnostavaa se, miten Klinger on hahmottanut tietyn historiallisen hetken kontekstin laajuuden. Hän on jakanut synkronisen kontekstin elokuvallisiin käytäntöihin (tuotanto, jakelu, esitystoiminta, tuotantohenkilökunta), intertekstuaaliseen alueeseen (muu liiketoiminta, muu media ja taiteet, elokuvakritiikki, tähtijournalismi ja fanikulttuuri) sekä sosiaaliseen ja kulttuuriseen kontekstiin (talous, laki, uskonto, politiikka, luokka, rotu ja etnisyys, sukupuoli ja seksuaaliset erot, perhe, ideologia, vastaanotto muissa kulttuureissa).¹⁷⁵

On olennaista muistaa, ettei tämänkaltaisen historiallinen tutkimusote tavoita tai edes tavoittele todellisen yksittäisen aikalaiskatsojan elokuvakokemusta. Kysymys on (kon)tekstien avulla konstruoidusta katsojuudesta. Katsojuuden problematiikka on ollut keskeinen elokuvatutkimuksen piirissä käydyssä keskustelussa. Käsitystä tekstuaalisesti konstruoidusta ihannekatsojasta on kritisoitu stabiiliudesta ja epähistoriallisuudesta. Toisaalta empiiristä (historiallista) katsojatutkimusta ei voi pitää yksiselitteisenä vastauksena ihannekatsojan ongelmaan. Myös empiiriseen katsojatutkimukseen liittyvät kysymyksiä tiedon luotettavuudesta ja tekstuaalisesti tuotetuista katsojuuskokemuksista.¹⁷⁶ Kimmo Laine on etsinyt ratkaisua katsojuuden ongelmaan

tekemällä käsitteellisen jaon tekstuaalisen implisiittisen katsojan, ”elokuvateollisuuden kohdeyleisön, joka saa merkityksensä diskursiivisesti elokuvakulttuurisessa tilassa” ja reaalisen katsojan välillä. Laine on painottanut, että osatekijät muodostavat dynaamisen kokonaisuuden, jossa ”mikään osa ei millään yksinkertaisella tavalla edellä eikä determinoi toista”.¹⁷⁷ Erityisesti Laineen määrittämä diskursiivinen, elokuvakulttuurissa määrittyvä katsojuus on hyvä käsitteellinen väline analysoitaessa sitä, miten merkityksiä luodaan, kierrätetään ja suunnataan julkisessa puheessa. Ajatus diskursiivisesta katsojuudesta tuo keskeisellä tavalla esiin, miten katsojuus, ja sen myötä elokuvakokemus ja merkitykset, ylittää elokuvatekstin ja yksittäisen katsojan. Merkitykset ja kokemukset syntyvät elokuvatekstien, katsojan, muiden tekstien ja kontekstin välisessä vuorovaikutuksessa.

Tutkimuksessani tämä tarkoittaa sitä, että yksittäisten katsojakokemusten tai merkitysten sijasta konstruoin tekstien ja kontekstien avulla elokuvien mahdollistamia merkityksiä ja kokemuksia. Klinger on kutsunut näitä mahdollisia merkityksiä käsitteellä tulkintakehyks (*interpretative framing*), jota myös Anu Koivunen on hyödyntänyt tutkiessaan Niskavuori-elokuvien saamia merkityksiä. Janet Stager on puolestaan puhunut tulkinta- ja lukustrategioista (*interpretative strategies, reading strategies*) ja Robert Allen ”generatiivisista mekanismeista” (*generative mechanisms*, lainausmerkit R.A.).¹⁷⁸ Tässä tutkimuksessa olen eritellyt tarkastelemieni elokuvien tulkintakehyksiä ”lukemalla ristiin” konteksteja, elokuvaan intertekstuaalisesti ja -mediaalisesti liittyviä tekstejä, julkista aikalaisreseptiota ja elokuvia. Metodina ristiinlukeminen on varsin haastava, sillä se edellyttää laajan aineiston yhtäaikaista analyysia. Pidän sitä kuitenkin välttämättömänä, mikäli halutaan pitää kiinni merkitysten kontekstuaalisuudesta ja dynaamisuudesta.

Tutkimukseni keskeiset kontekstit ovat elokuvatuotanto ja -kulttuuri, kansakunnan rakentamisen prosessi ja elokuvat populaarina audiovisuaalisena historiakulttuurina. Kahteen viimeksi mainittuun liittyy lisäksi kysymys historiakulttuurin eri muodoista tutkimusajankohtana. Nämä kontekstit ovat samalla sekä keinoja tulkita elokuvien merkityksiä että tutkimukseni tutkimustuloksia.¹⁷⁹ Kuten Markku Hyrkkänen on todennut, ilmiöllä ei ole

primääriä kontekstia, vaan jokaisen tutkimuksen on omasta kysymyksenasettelustaan lähtien luotava omat kontekstuaaliset kysymyksensä.¹⁸⁰ Näin siis tutkimukseni aikalaiskontekstit ovat valintojeni ja tutkimustyöni tuloksena syntyneitä tutkimustuloksia, eivät menneisyydestä löydettyjä elokuvien historiallisia taustoja.

Rakentamani kontekstit perustuvat tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin, kysymyksenasetteluun, aiempaan tutkimukseen, elokuvien teemoihin ja ilmaisuun sekä elokuvaan intertekstuaalisesti ja -mediaalisesti liittyvään aineistoon. Historiallisessa tutkimuksessa puhutaan lähdeherkkyydestä tai aineistolähtöisyydestä. Pidän aineistolähtöisyyttä hyvänä periaatteena; tällöin tutkimuskohde itse viittaa muihin relevantteihin lähteisiin ja auttaa näin tarkoituksenmukaisen kontekstin rakentamisessa. Aineistolähtöisyys tarkoittaa myös sitä, että tutkija on valmis muuttamaan hypoteesejaan, jos lähteet osoittavat ne huonosti toimiviksi. Tutkimukseni perustuukin laajalle aineistolle, jonka voi nähdä myötäilevän Klingerin synkronisen kontekstin jaottelua.

Toisaalta tutkija aina edeltää tutkimuksensa lähteitä. Aineiston valintaa ohjaavat tutkimuksen lähtökohdat, tutkijan esioletukset ja mielikuvitus.¹⁸¹ Tällöin relevantti konteksti myös rajataan johonkin ja tutkija välttyy elokuvahistorioitsija Robert Allenin varoittamasta empiirisen tutkimuksen ”hullun puuhastelusta”, jolloin tutkija otaksuu saavuttavansa historiallisen totuuden keräämällä ”kaiken” aineiston.¹⁸²

Elokvakulttuurin ja -tuotannon kontekstia olen työstänyt paitsi aiemman tutkimuksen pohjalta myös primäärilähteiden avulla. Tutkimieni elokuvien tuotannosta on tosin säilynyt materiaalia sattumanvaraisesti.¹⁸³ Tutkimukseni kannalta kiinnostavinta aineistoa ovat Kansallisessa audiovisuaalisessa arkistossa säilytetyt elokuvien käsikirjoitukset, esitemateriaalit sekä tuotantoon liittyvät tilikirjat, joita tosin ei ole säilynyt kattavasti kaikista tutkimistani elokuvista. Lisätietoja elokuvien käsikirjoittajista ja käsikirjoitusprosessista on saatavissa Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistosta, jossa säilytetään muun muassa kirjailijoiden kirjeenvaihtoa.

Kansallisen audiovisuaalisen arkiston kokoelmissa on lisäksi muuta tuotantoyhtiöiden dokumenttimateriaalia kuten elokuvaan liittyviä tulo- ja

menolaskelmia, kokousmuistioita sekä yhtiöiden kirjeenvaihtoa. Tämäkin materiaali on hyvin puutteellista, eniten on säilynyt Suomi-Filmin aineistoja ja huomattavasti vähemmän Suomen Filmitöiden sekä Fennada/Fenno-Filmin aineistoja. Jäger-Filmin jäämistö on lähes kokonaisuudessaan tuhoutunut. Materiaalit antavat kuitenkin yleistä kuvaa yhtiöistä sekä jonkin verran tietoja elokuvien taloudesta ja elokuvaan liittyvistä suunnitelmissa. Keskeistä elokuvan esittämiseen liittyvää materiaalia säilytetään Valtion elokuvatarkastamossa, jonka tarkastuspäätöksistä voi saada tietoa elokuvista tehdyistä poistoista sekä vero- ja ikäluokituksista. Taustalla vaikuttivat elokuvan tarkastukseen liittyvät lait ja asetukset, jotka linjasivat päätöksiä. Lisäksi ristiriitatilanteesta on säilynyt kirjeenvaihtoa elokuvatarkastamon ja elokuvan tuotantoyhtiön välillä.

Tämä elokuvaan liittyvä ei-julkinen materiaali kertoo elokuvaan yhdistetyistä intresseistä, millaista diskursiivista yleisöä elokuvayhtiöt suunnitelmiaan rakensivat, miten ne halusivat suunnata elokuviansa luentaa ja millaisia merkityksiä ja arvoja elokuvien tekijät ja viralliset instituutiot liittivät elokuvaan. Ei-julkinen materiaali tukee aineiston lähdekriittistä tarkastelua, sillä yhtiöt eivät usein esittäneet omia intressejään samalla tavalla julkisessa puheessa kuin sisäisissä suunnitelmissaan.

Julkista aineistoa elokuvista löytyy aikakauslehdistä kuten *Suomen Kuva-lehti*, *Kansan Kuvalehti* tai *Taiteen maailma*, mutta keskeisintä materiaalia ovat elokuva-alan lehdet. Suuret yhtiöt Suomi-Filmi ja Suomen Filmitöiden julkaisivat omia lehtiä, *Suomi-Filmin Uutisaittaa* ja *sf-Uutisia*. Tämän lisäksi elokuvia koskevaa kirjoittelua löytyy yleiselokuvalehdistä kuten *Elokuva-Aitta*, *Suomen Kinolehti*, *Fama* ja *Elokuvalukemisto*. Pääosin olen keskittynyt keräämään näistä lehdistä tutkimuskohteitani koskevaa aineistoa kuten esitelyartikkeleita ja mainoksia. Tämä aineisto oli tärkeä analysoidessani yhtiöiden puhuttelustrategioita ja tapoja, joilla yhtiöt ja elokuvakulttuuri yleensä merkityksellistivät elämäkertaelokuvia. Lisäksi olen kursorisesti selannut läpi *Elokuva-Aitan*, *Suomen Kinolehden*, *Suomi-Filmin Uutisaitan* ja *sf-Uutisten* vuosikertoja. Tämän selailun tarkoitus on antaa laajempi kuva ajan elokuvakulttuurista sekä löytää historiallisiin tai elämäkertaelokuvaan liittyviä tekstejä.

Tärkeän tarkastelemini elokuviin intertekstuaalisesti liittyvän aineiston muodostivat muut elokuvat, joilla voi tulkita olevan tuotannollisia tai laji-tyypillisiä yhteyksiä historiallisiin elämäkertaelokuviin.¹⁸⁴ Tällaisia elokuvia ovat muun muassa muut historialliset elokuvat, kuten *Kajastus* (Suomi-Filmi 1930), *Pohjalaisia* (SF 1936), *Helmikuun manifesti* (SF 1939), *Vänrikki Soolin tarinat* (Film Ab Nordstjärnan, Ruotsi/Jäger-Filmi 1926/1939), *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (SF 1943), *Linnaisten vihreä kamari* (Suomi-Filmi 1945), elämäkertaelokuvaajityyppiin liittyvät elokuvat, kuten *Pikku pelimanni* (SF 1939), *Pikku pelimannista viulun kuninkaaksi* (SF 1949), *Kesäillan valssi* (Suomi-Filmi 1951) ja sen jatko-osa *Onnelliset* (Suomi-Filmi 1954) sekä iskelmä- ja balladielokuvat, kuten *Kanavan laidalla* (Suomi-Filmi 1949), *Kaunis Veera* (SF 1950), *Köyhä laulaja* (SF 1950) ja *Mitäs me taiteilijat* (SF 1952).

Mahdollisuuksien mukaan olen myös kiinnittänyt huomiota sellaisiin toteutumattomiin elokuvaprojekteihin, jotka liittyvät historiallisiin tai elämäkerta-aiheisiin. Koska yhtiöiden aineistoja ei ole luetteloitu, minulla ei ollut resursseja perehtyä asiaan systemaattisesti, mutta muun materiaalin ohessa esiin nousseet, suunnitelman asteelle jääneet elokuvahankkeet laajensivat näkökulmaa suomalaisesta elokuvatuotannosta.

Suomalainen katsojakunta oli tutkimusajankohtana tottunut näkemään juuri ulkomaisia elämäkertaelokuvia, ennen kun kotimaiset tuotannot alkoivatkaan. Ulkomainen tuotanto saattoi luoda katsojille odotuksia kotimaisista-kin elämäkertaelokuvista ja suunnata myös elokuvien luentaa. Koska elokuvia ei välttämättä ole nähtävissä, olen tutustunut ulkomaiseen tuotantoon tutkimuskirjallisuuden sekä aikalaistekstien avulla. Olen selannut aikakauden *Elokuva-Aittoja* ja tarkastellut ulkomaisia historiallisia ja elämäkertaelokuvia käsitteleviä artikkeleita sekä elokuva-arvosteluja.

Suuri haaste tutkimukselleni on historiakulttuuriin liittyvä aineisto, sillä mahdollinen aineisto kattaa kaikki kulttuurin osa-alueet eikä tutkimusajankohdan historiakulttuurista ole löydettävissä koostettua tutkimusta. Relevantin aineiston keräämisessä lähtökohtanani olivat elokuvien päähenkilöt, ja heistä löytyvä popularisoitu, julkinen aineisto. Osasta löytyy aikaisten tekemää tai aikaisempaa tutkimusta, runsaimmin Aleksis Kivestä ja J. L. Rune-

bergistä. Toiseksi näistä henkilöistä oli olemassa elämäkertoja, tarinoita tai näytelmiä. Esimerkiksi Berta Edelfelt oli vuonna 1922 julkaissut kirjan *Vanhan päiväkirjan lehtiä. Episodi J. L. Runebergin elämästä*, joka osin oli pohjana *Runon kuningas* -elokuvalle. Elsa Soini puolestaan oli kirjoittanut Aleksis Kivistä näytelmän *Kivi jonka rakentajat hylkäsivät* (1934), ennen kun hän teki käsikirjoituksen ”*Minä elän*” -elokuvaan. *Kantelettaren* runo ja Gustaf von Numersin siitä tekemä näytelmä puolestaan toimivat *Elinan surma* -elokuvan pohjana. *Simo Hurtta* -elokuvaa markkinoitiin Eino Leinon tekemän näytelmän (1908) ja runon (1904, 1919) avulla. Mika Waltarin suosittu romaani *Tanssi yli hautojen* (1944) teki elokuvan tarinasta tutun jo ennen elokuvan ilmestymistä. Tarinat Hallin Jannesta ja Härmän häjyistä puolestaan pohjautuivat kansanlauluihin ja arkkiveisuihin. Hallin Jannesta on ilmestynyt myös Olga Vuolteen kirjoittama romaani *Hallin Janne* (1923) ja Eero Alpin näytelmä *Hallin Janne. Kolminäytöksinen murhenäytelmä* (1920). Muunlaista, yleistä aineistoa on löydetävissä ainakin suurmiehistä. Tähän aineistoon lukeutuvat muun muassa sanomalehtiartikkelit Runebergin- ja Aleksis Kiven päivän juh-
lallisuuksista, Aleksis Kiven Seuran toiminta, patsaat, ja niin edelleen. Tämän materiaalin kartoituksessa apuna olivat Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa säilytettävät Aleksis Kiven Seuran kokoelmat sekä tutkimuskirjallisuus.¹⁸⁵

Elokvien henkilöihin liittyvän aineiston lisäksi ajan historiakulttuuriin kuuluvat osana populaarit historialliset historianesitykset ja romaanit, ajan-kohtana käyty keskustelu historiasta ja kansallisuudesta sekä erilaiset tunnetut visuaaliset esitykset historiasta, kuten vuosisadan vaihteen kansallisromanttinen taide. Tultaessa 1950-luvulle elämäkertaelokuvat alkavat kytkeytyä yhä selvemmin populaarikulttuuriin ja iskelmään ennemmin kuin kansalliseen korkeakulttuuriin. Sota-ajan viihdytyskiertueet, kupletti-iltamat ja ”rallimuusiikki” auttavat ymmärtämään näiden elokvien merkityksiä ja suosiota. Sekä historiakulttuuri että populaarikulttuuri muodostavat niin laajan intertekstuaalisen ja -mediaalisen kentän, että sen hahmottaminen alkuperäislähteiden avulla tässä yksittäisessä tutkimuksessa ei ole mahdollista. Siksi tutkimuksessani tarkastelen ajankohdan historiakulttuuria ja populaarikulttuuria lähinnä sekundäärilähteiden avulla.

Keskeinen tutkimukseni aineisto on tarkastelemieni elokuvien aikalaiskritiikki. Julkinen reseptio ei kuitenkaan tarkoita samaa kuin todellisten aikalaiskatsojien tulkinnat. Kuten elokuvakritiikkiä tutkinut Ari Kivimäki on todennut, elokuva-arvostelu ei kerro suoraan mitään yleisön vastaanotosta. Joskus yleisö oli varsin eri mieltä kriitikoiden kanssa tai elokuvakritikoiden asennoituminen elokuvaan ja elokuvakulttuuriin oli kohtalaisen elitistinen verrattuna muuhun elokuvayleisöön.¹⁸⁶ Osa kritikoista oli elokuvan asiantuntijoita, jotka osasivat kiinnittää tietoisesti huomiota elokuvan kerronnallisiin tai ilmaisullisiin ominaisuuksiin. Elokuvaa ja sen ilmaisukeinoja vähemmän tuntevien henkilöiden mielipiteistä tai ajatuksista jää harvemmin jälkiä julkisiin teksteihin. On myös muistettava, että lehdessä julkaistu elokuva-arvostelu ei välttämättä kerro suoraan kriitikon ajatuksista. Elokuvakritiikki on julkinen teksti, johon vaikuttavat myös julkaisufoorumi, kuten esimerkiksi sanomalehden poliittinen linja. Kritiikki on osa elokuvien julkista merkityksellistämisprosessia. Kritiikki asemoi elokuvan kulttuuriin ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen. Se tavallaan jatkaa ja jakaa elokuvakokemusta elokuvaesityksen ulkopuolella.¹⁸⁷ Kritiikki myös omalta osaltaan rakentaa elämäkertaelokuvien diskursiivista yleisöä, luomalla oletuksia katsojakunnasta ja elokuvien suosiosta. Näin voidaan ajatella, että julkiset tekstit kuten kritiikki myös ohjaavat muita populaareja merkityksenantoja.

Elokuvakritiikkien keräämisessä olen hyödyntänyt Kansallisfilmografian tietoja ja Kansallisen audiovisuaalisen arkiston leikekansiota. Tiedot eivät aina ole aivan kattavia, mutta ne olivat hyvä lähtökohta materiaalin etsimiseen. Kokoelma auttoi pääsemään käsiksi harvinaisimpiin julkaisuihin ja nopeutti lehtimateriaalien keruuta. Kansallisfilmografiassa mainittujen elokuva-arvostelujen sattumanvaraista kokoelmaa olen täydentänyt eri maakuntalehtien kritiikeillä, jotta saisin säännönmukaisemman otoksen maan eri puolilta ja eri poliittisten suuntausten lehdistä. Elokuvien ensi-iltojen ajankohdat suurimmissa kaupungeissa, Helsingissä, Tampereella, Turussa, Lahdessa, Porissa, Oulussa, Jyväskylässä ja Kuopiossa ovat helposti saatavissa filmografiatiedoista, joten kohdistin kartoitukseni näiden paikkakuntien lehtiin. Koska pieneköissä maakuntalehdissä elokuvakritiikin ilmestyminen oli epäsäännöllistä,

on mahdollonta saada täydellistä elokuva-arvostelujen otosta.¹⁸⁸ Pääosin kartoitus silti kannatti, koska sen avulla löysin maakuntalehdistä aineistoa, jota ei ole mainittu Kansallisfilmografiassa.

Lehtiaineiston lisäksi olen hyödyntänyt aikalaisreseption analyysissä Museoviraston vuosina 1975 ja 1996 tekemiä perinne­kyselyjä elokuvasta. Materiaalista löytyi muutamia yksityiskohtaisia muistelmia tutkimistani elokuvista, mutta muistelmat eivät auttaneet vastaamaan tutkimuskysymyksiini. Sen sijaan käytin aineistoa kartoittaessani katsojien käsityksiä suosikkitähdistä. Vaikka kyseessä oli vääristymille altis muistitieto, materiaali antoi hyvän yleiskuvan suosituimmista ja muistetuimmista tähdistä.

Tutkimukseni perusaineistona ovat 1937–1955 tuotetut kotimaiset elämäkertaelokuvat. Perusotokseeni kuuluvia elokuvia on kolmetoista. Elokuvat ovat *Elinan surma* (Jäger-Filmi 1938), *Simo Hurtta* (Jäger-Filmi 1940), *Runon kuningas ja muuttolintu* (SF 1940), *Ballaadi* (SF 1944), ”*Minä elän*” (Suomi-Filmi 1946), *Ruusu ja kulkuri* (Suomi-Filmi 1948), *Orpopojan valssi* (SF 1949) ja sen jatko-osa *Tytön huivi* (SF 1951), *Hallin Janne* (Fenno-Filmi 1950), *Härmästä poikia kymmenen* (Suomi-Filmi 1950), *Tanssi yli hautojen* (SF 1950), *Mä oksalla ylimmällä* (SF 1954) sekä *Säkkijärven polkka* (Fennada 1955). Näistä *Simo Hurtta* -elokuvasta ei ole jäljellä yhtään esityskopiota ja *Elinan surma* -elokuvasta on käytettävissä noin 25 minuuttia lyhyempi versio kuin ensi­illassa ollut.¹⁸⁹ *Simo Hurtta* ja *Elinan surma* -elokuvien analyysissä olenkin hyödyntänyt myös elokuvien mainoskuvia, joita säilytetään Kansallisessa audiovisuaalisessa arkistossa. Ne antoivat jonkinlaista lisätietoa elokuvien sisällöstä ja visuaalisesta ilmeestä. Saattaa olla, että *Elinan surman* lisäksi muistakin elokuvista on tehty uudelleen leikattuja versioita, mutta tätä tietoa on melko mahdollonta varmistaa. Olen tehnyt elokuva-analyysini televisiosta lähetetyistä versioista. Nämä elokuvista tehdyt tekstuaaliset analyysit muodostavat perustan tutkimustyölleni.

Richard Dyer on kiinnittänyt huomiota siihen, miten kulttuurintutkimuksellisesti suuntautuneessa elokuvantutkimuksessa elokuva tahtoo usein unohtua. Hän pitää tätä valitettavana, sillä tuotanto ja tulkinta jäävät ilman elokuvaa irrallisiksi. Hän haluaa muistuttaa, että elokuvan esteettisyys on osa

elokuva, sen käsitteellistämistä, tuottamista ja vastaanottoa.¹⁹⁰ Dyerin muistutuksen mukaisesti pidän elokuvat tutkimukseni keskipisteessä ja analysoin elokuvien kerrontaa ja ilmaisua. Mikäli merkitykset ja elokuvakokemukset ymmärretään syntyvän tekstien ja kontekstien dialogissa, ilman tekstuaalista analyysiä elokuvista minun olisi vaikeaa tehdä tulkintaa tästä dialogistakaan. Käsitteeni kon-tekstuaalisesti rakentuneesta katsojuudesta ohjaa näin konkreettisesti analyysini lähtökohtia; kontekstin, elokuvaan liittyvän intertekstuaalinen aineiston ja reseptiotekstien analyysi ei yksin riitä antamaan tietoa elokuvien mahdollistamista merkityksistä ja kokemuksista, vaan on tutkittava myös elokuvatekstin teemoja, kerrontaa, ilmaisua, eli audiovisuaaliselle mediumille ominaisia tapoja kertoa ja tuottaa aistimellisia kokemuksia.

Pääosin olen analysoinut elokuvia narratologisen ja formalistisen elokuvateorian käsitteiden avulla. Esimerkiksi olen tutkinut henkilöhahmojen rakentumista formalistisen elokuvateorian käsitteiden avulla ja elokuvien musiikkia Anu Juven kehittämän elokuvamusiikin funktioanalyysin avulla.¹⁹¹ Elokuvakokemuksen ja erityisesti elokuvan mahdollistaman menneisyyskokemuksen analyysissä olen hyödyntänyt formalististen käsitteiden lisäksi moniulotteisempia spektaakkelin ja *heritagen* käsitteitä. Menneisyyskokemusten analyysissä tärkeää on ollut myös elokuvien ei-esittävien ilmaisukeinojen, kuten valaistuksen, kameratyön ja leikkauksen tarkastelu. Keskeistä analyysissäni on kuitenkin se, ettei monitieteisessä tutkimuksessani ole kaiken kattavaa yhtä teoriaa, jota yrittäisin soveltaa tai joka määrittäisi kaikki elokuvien analyysissä tai muiden tekstien lähiluvussa käytetyt käsitteet.

Tutkimusotteeni noudattaa kulttuurintutkija Mieke Balin ajatusta monitieteisestä kulttuurintutkimuksesta, jossa tiettyyn oppialaan sidotun teorian sijasta ilmiötä jäsennetään joustavammin liikkuvien käsitteiden avulla.¹⁹² Tutkimuksessani käsitteiden käyttöä ovatkin ohjanneet tutkimusmateriaalit ja kuhunkin lukuun liittyvät tutkimuskysymykset. Koska käyttämäni käsitteet kytkeytyvät olennaisesti aineistoon ja tutkimuskysymyksiin, esittelen ja perustelen ne analyysin yhteydessä kussakin luvussa.

Käytännössä ”ristiinlukemiseksi” kutsumani lähestymistapa tarkoittaa sitä, että tarkastelen keskeisiä aineistoja, elokuvia, ennakkomainoksia ja reseptio-

tekstejä useaan kertaan eri näkökulmista. Kolme seuraavaa käsittelylukua perustuvat kukin tutkimukseni kolmelle keskeiselle kontekstille. Kussakin käsittelyluvussa analysoin keskeisiä aineistoja suhteessa muihin teksteihin ja luvun kontekstiin käsitteiden ja tutkimuskysymysten avulla. Elokuva-analyysieni tuottamat tulkinnat mahdollisista merkityksistä ja elokuvakokemuksista asettuvat näin dialogiin reseptio-analyysieni ja rakentamieni kontekstien kanssa. Käsittelyluvut eivät kuitenkaan ole irrallisia toisistaan, vaan tarkoituksena on, että kukin kontekstuaalinen analyysi ja ”ristiin luku” tuottavat paitsi ymmärrystä käsittelyluvun teemasta myös tekstien ja kontekstien moniulotteisuudesta ja yhteenkuuluvuudesta.





II. Elämän elävät kuvat

ELÄMÄN KERTOMISEN PERINTEESEEN sisältyy kiehtova ristiriita. Siitä huolimatta, että historiallisen henkilön elämän kertomista perustelee hänen poikkeuksellisuutensa tai merkittävyytensä, hänen elämänsä ainutlaatuisuus, ovat elämäkerrat usein konventionaalisia, samanlaisia piirteitä tai kerrontamalleja toistavia.

Toisteisuutta on pidetty ominaisena niin eliitin tuottamille kertomuksille kuin populaarikulttuurillekin. Konventionaalisuuden on nähty leimaavan kansanperinteen kertomuksia historiallisista henkilöistä. Pyhimysten elämää kuvaavissa legendoissa tai merkittävistä henkilöistä kertovissa historiallisissa tarinoissa toistuvat samankaltaiset aiheumat ja henkilöä kuvaavat piirteet.¹⁹³ Samoin modernin ajan populaarikulttuurin kertomusten, esimerkiksi henkilöjournalismin, on nähty korostavan henkilöiden samankaltaisia ominaisuuksia sekä toistavan tiettyjä juonikulttuuria, kuten onnellista sattumaa, joka avaa tien kuuluisuuteen.¹⁹⁴ Myös korkeakulttuurin elämäkertojen on tulkittu kierrättävän aiempia malleja ja myyttejä, esimerkiksi käsitystä luovan taiteilijan boheemiudesta ja kärsimyksistä.¹⁹⁵ Toisteisuus näyttää liittyvän sekä henkilöön että hänen elämänsä kulkuun, eli siihen miten ja millaiseksi kertomuksen henkilö rakennetaan sekä siihen mitä ja miten elämästä kerrotaan.

Elämäkertaelokuvia tutkinut George F. Custen on päätenyt samaan johtopäätökseen tarkasteltuaan Hollywoodissa vuosina 1927–1960 tuotettuja elokuvia.¹⁹⁶ Custenin analyysin mukaan sekä päähenkilön valinta että tämän elämänvaiheet näyttävät varsin kaavoittuneilta. Elokuvien sankarit ovat pääsääntöisesti valkoisia, amerikkalaisia miehiä, jotka ovat eläneet 1800- tai 1900-luvulla. Elokuvan keskeiset tarinaelementit ovat heteroseksuaalinen romanssi ja päähenkilön tai hänen toimiensa julkinen arviointi. Tyypillistä on myös, että elokuvan juoni alkaa kesken elämäntarinan, eikä henkilön taustoja

esitellä, joten hän vaikuttaa itse itsensä luoneelta oman onnensa sepältä.¹⁹⁷

Elämäkertaelokuvien kerrontaa tutkinut Henry M. Taylor puolestaan on yleistänyt elokuvien kerrontarakenteen neljäksi malliksi: klassinen lineaarinen muoto, klassinen epälineaarinen ja suljettu muoto, moderni avoin kerronta sekä (post)moderni kompleksinen epälineaarinen kerronta.¹⁹⁸ Mallit myötäilevät uusformalistisen elokuvatutkimuksen kerrontatyylien mallia.¹⁹⁹ Kaksi ensimainittua ovat studioelokuvalle tyypillisiä tapoja rakentaa selkeään loppuratkaisuun päättävä tarina lineaarisesti tai takautumien avulla. Moderni avoin kerronta kuvaa elliptistä juonirakennetta, joka ei pääty loppusulkeumaan. Kompleksinen epälineaarinen kerronta yhdistelee eri aikatasoja ja jaksoja ilman selkeää rakennetta, mistä Taylor löytää esimerkkejä uudemmista elämäkertaelokuvista.

On helppo olla samaa mieltä siitä, että studiokauden valtavirtaelokuvaa hallitsee toisto ja samanlaisuus. Toisaalta Custenin ja Taylorin tutkimukset ovat hyvä esimerkki elokuvan genrehistorian retrospektiivisyydestä. Kuten Rick Altman on todennut, myös elokuvatutkimuksessa on tapana hahmottaa tietty elokuvajoukko jälkikäteen kokonaisuudeksi, omien tarpeidensa mukaisesti. Tutkimus voi myös määritellä uudelleen tai ”löytää” menneisyydestä uusia lajityyppejä.²⁰⁰ Tarkastelleessaan laajoja kokonaisuuksia ja halutessaan luoda yhtenäisiä hahmotelmia elokuvista Custen ja Taylor myös löytävät samanlaisuutta. Ansioistaan huolimatta tarkastelutapa tavoittaa vain osan elokuvien merkitysten moninaisuudesta, sillä se jättää huomiotta elokuvien yhteydet muihin elokuvaan ja kulttuuriin teksteihin.

Tässä luvussa tarkastelen ensin elämäkertaelokuvia osana suomalaista elokuvatuotantoa. Käsittelen sitä, miten kansainvälisesti tunnettu elokuvatyyppe, historiallisia henkilöitä kuvaava elokuva muotoutui osaksi suomalaista elokuvatuotantoa ja millaista tuo kotimainen tuotanto oli. Tällöin esiin nousee lajityypin sisäisen toisteisuuden lisäksi moninaisuus, se miten elokuvat liittyvät ajankohdan muihin elokuvagenreihin, teatteriin, kirjallisuuteen tai musiikkiin. Elämäkerrallisuus ei näyttäydä selvärajaisena ilmiönä vaan muotoaan muuttavana elementtinä, jota käytettiin erityyppisissä elokuvissa ja joka sai erityyppisiä merkityksiä.

Luvun toisessa osiossa palaan elämäkertaelokuvien konventioihin. Keskityn kahteen toisteisina pidettyyn tekijään, elokuvien historiallisiin päähenkilöihin ja elämään tarinana. Kysyn, miten päähenkilö rakennetaan ja miten hänen elämästään kerrotaan ja millaisia muutoksia kerrontatavoissa tapahtui. En kuitenkaan pyri vertaamaan elokuvien konventioita aiemman tutkimuksen malleihin, vaan lähtökohtana analyysilleni ovat tarkastelemani elokuvat, niiden tarinat, kerronta ja ilmaisu.

Elämäkertaelokuvan lajiutumisprosessi

”Tuottajapeli”, ”kriitikkopeli” ja pelin välineet

Rick Altman on käyttänyt käsitettä ”tuottajapeli” kuvaamaan sitä, miten elokuvien tuotantoyhtiöt tuottavuuden ylläpitämiseksi pyrkivät aina muokkaamaan uudelleen suosittujen filmien aineksia ja samalla hyödyntämään olemassa olevia henkilö- ja muita resurssejaan. Kyse ei ole niinkään valmiin genren muokkaamisesta, vaan minkä tahansa menestyselementin yhdistämisestä uuteen elokuvaan. Se, että tiettyjä menestyslementtejä sisältävä elokuvien joukko nimetään genreksi, on Altmanin mukaan ”kriitikkopeliä”, joka perustuu jälkikäteiseen arviointiin, ei historiallisen tuotantotilanteen analyysiin.²⁰¹ Esimerkkinä ”tuottajapelistä” on Altmanin tarkastelema elokuva *Disraeli* (USA 1929), jonka synnyttämästä syklistä tuotantoyhtiöt kopioivat elokuviinsa eri elementtejä sen mukaan, miten näiden yhdistelmät olivat yleisömenestyksessä onnistuneet.²⁰²

Kun halutaan tarkastella erityisesti elämäkertaelokuvia niiden historiallisessa kontekstissa, tarkoittaa se, että tutkijan on pelattava sekä ”kriitikkopeliä”, eli etsittävä tietoisesti takautuvasti eri elokuvista elämäkerrallisia elementtejä, että ”tuottajapeliä”, eli pyrittävä tulkitsemaan elokuvastudioiden tuotantologiikkaa.²⁰³ Keskeinen tekijä ”tuottajapelissä” on raha, elokuvan tuottama voitto elokuvayritykselle. Silti, kuten Kimmo Laine on huomauttanut, suomalaiset studiot eivät tavoitelleet ainoastaan kaupallista menestystä, vaan myös arvovaltaa. Tuotantopäätösten ja sisällöllisten ratkaisujen taustalla saattoi olla halu kohottaa oman yhtiön sekä elokuvateollisuuden statusta kulttuurissa. Toisaalta tällainen prestiisituotanto usein myös liittyi taloudelliseen voitontavoitteluun, sillä taiteeksi määritellyn elokuvan leimaveroprosentti oli alhai-

sempi kuin ajanvietteeksi luokitellun elokuvan. Lisäksi Valtion elokuvatar-kastamon ikärajaluokitus vaikutti elokuvien mahdolliseen katsojamäärään.²⁰⁴

Laine on käyttänyt käsitettä tuotantotrendi kuvatessaan suomalaisten elokuvastudioiden tapaa organisoida tuotantoaan. Trendi viittaa yhtiöiden tapaan luokitella omaa tuotantoaan elokuvien kalleuden ja kulttuurisen arvon mukaan. Laineen mukaan Suomessa ei ollut käytössä yhtä selvää jakoa A- ja B-luokan elokuvaan kuin Hollywoodissa, mutta jossain määrin linjausta sovellettiin myös kotimaisissa tuotannoissa.²⁰⁵ Arvokkaimmat ja tuotantokustannuksiltaan kalleimmat elokuvat olivat muun muassa kirjallisuusfilmatisointeja tai historiallisia elokuvia, joiden aiheet etsittiin korkeakulttuurin tai kansallisen historian piiristä. ”Tavalliset taide-elokuvat” eivät olleet yhtä näyttävästi markkinoituja kuin prestiisituotannot, mutta tähänkin trendiin panostettiin. Halvat ja nopeatekoiset alemman trendin elokuvat olivat usein farsseja ja komedioita, jotka pohjautuivat esimerkiksi viihteellisiin huumori- ja rakkausromaaneihin tai teatterista tuttuihin farsseihin.²⁰⁶ Halpojen tuotantojen määrä lisääntyi 1950-luvulle tultaessa, kun erityisesti Suomen Filmiteollisuus ryhtyi tehostamaan tuotantoaan pitääkseen kiinni koko ajan vähenevistä katsojista. Vuonna 1950 toimintansa aloittanut Fennada lähti mukaan kilpailuun. Kolmas suuri yhtiö, Suomi-Filmi sen sijaan ei ryhtynyt kilpailemaan tuotantomäärillä vaan päinvastoin vähensi pitkien elokuvien tuotantoaan.²⁰⁷

Yhtiöiden tuotantologiikkaa ohjasivat sisäisten linjausten lisäksi niiden välinen kilpailu. Toisaalta yhtiöt pyrkivät tuotteillaan erottautumaan muista, toisaalta taas hyödyntämään kilpailussa esiin nousseita menestyslementtejä. Studiotyylillä (*house style*) kertoo siitä, millaista imagoa yhtiö itselleen rakentaa sekä tuotantonsa että muun julkisen puheen kautta. Kimmo Laine on tarkastellut studiokauden suurimpien tuotantoyhtiöiden studiotyylillä kolmen tekijän avulla: aiheenvalinnan, ilmaisutyylin ja puhuttelun perustella.²⁰⁸

Laineen analyysin mukaan suurimmat kotimaiset toimijat erosivat jonkin verran toisistaan aihevalintojen ja ilmaisutyylin perusteella. Suomi-Filmi näyttäytyi aiheiltaan urbaanimpana ja ilmaisullisesti kokeilevampana. Suomen Filmiteollisuus puolestaan keskittyi enemmän maalaisaiheisiin ja sen ilmaisutyyli oli selkeyttä ja teatterimaisuutta painottava. Kolmas suuri studio,

Adams-Filmin ja Fenno-Filmin tuotantoyksikköjen fuusiossa syntynyt Fennada, pyrki kilpailijoitaan nuorekkaampaan ja nykyaikaisempaan studiotyyliin.²⁰⁹ Laineen mukaan katsojien puhuttelussa erot eivät olleet niin selkeitä. Tavoitteena oli saavuttaa mahdollisimman laaja yleisö, joten yleisön segmentointi ei ollut taloudellisesti perusteltua. Toisaalta yhtiöt saattoivat käyttää ”kaksoisstrategiaa”, jolloin ”koko kansalle” suunnattua elokuvaa saatettiin samalla hienovaraisesti suunnata erityisyleisölle. Laine esittääkin, että Suomi-Filmi pyrki tämän kaksoisstrategian avulla puhuttelevaan naisiin, erityisesti komedioissaan. Suomen Filmiteollisuus noudatti huomaamattomampaa linjaa, mutta Laine on tulkinut sen puhuttelun joissain yhteyksissä suunnatun enemmän miehille.²¹⁰

Elämäkertaelokuvissa näkyvät pääosin Laineen analyysin mukaiset linjat. Suomi-Filmin elokuvien aiheet on valittu korkeakulttuurin tai arvostetun kansankulttuurin piiristä ja elokuvien ilmaisussa ilmeni kokeilunhalua. Suomen Filmiteollisuuden aihevalinnat olivat populaarimpia ja elokuvien ilmaisu yhtiön linjan mukaisesti selkeyttä tavoitteleva. Fennadan studiotyyli seurasi aihevalinnoissa populaaria linjaa, mutta toisaalta ilmaisullisesti se oli kokeilevampi kuin Suomen Filmiteollisuus. Jos sen sijaan tarkastellaan sitä, miten syklizehtely ja julkisuudessa esitetyt lukutavat rakensivat puhuttelua, elämäkertaelokuvat poikkeavat Laineen analyysin tuloksesta. Suomen Filmiteollisuuden romantiikkaa painottavat syklit näyttäytyivät enemmän naisyleisön elokuvina ja Suomi-Filmin vakavaa autenttisuutta korostavat elokuvat puolestaan joko koko perheen elokuvina tai sitten miesten elokuvina.

Kolmen suuren tuotantoyhtiön lisäksi elokuvamarkkinoilla toimi lukuisa joukko pienempiä tekijöitä, jotka eivät pystyneet yhtä laajaan, säännölliseen, yhtenäiseen tai pitkäaikaiseen toimintaan.²¹¹ Yksi sinnikkäimmistä toimijoista oli saksalaissyntyisen Kurt Jägerin perustama Jäger-Filmi, joka teki ensimmäisen oman elokuvansa vuonna 1934. Yhtiön tuotanto kasvoi ja säännönmukaistui vuosina 1935–1940, ja laajentumishaluinen yhtiö rakennutti myös oman studion Haagaan vuoden 1937 aikana. Jäger-Filmin kasvun lamauttivat kuitenkin sota-ajan poliittiset vaikeudet.²¹² Myös Fennadan edeltäjät, Adams-Filmi ja Fenno-Filmi, olivat 1940-luvun aktiivisia pientuottajia.

Erityisesti vuonna 1942 perustettu Fenno-Filmi tuotti säännöllisesti pari elokuvaa vuodessa Fennadan syntyy asti. Fenno-Filmin tuotanto koostui muun muassa vakoilu elokuvista ja melodraamoista.²¹³

Myös ulkomaiset elokuvat, eritoten amerikkalaiset, muodostivat merkittävän taustan ”tuottajapelille” sekä aikalaisarvostelijoiden ”kriittikopelille”. Vaikka ajanjaksoa 1930-luvun lopulta 1950-luvun alkuun olikin kutsuttu suomalaisen elokuvan kulta-ajaksi korkeiden tuotanto- ja katsojamäärien vuoksi, on muistettava, että suurin osa elokuvateattereiden ohjelmistoissa olevista elokuvista oli ulkomaisia. Ehdoton enemmistö elokuvista oli yhdysvaltalaisia, mutta myös saksalaisia, ranskalaisia, ruotsalaisia ja englantilaisia elokuvia katseltiin paljon. Sota-ajan rajoitukset hiukan muuttivat tilannetta, lisäksi osa elokuvayhtiöistä boikotoi ainakin muodollisesti yhdysvaltalaisia elokuvia, tosin boikottia ei aktiivisesti noudatettu. Sodan jälkeen saksalaiset elokuvat puolestaan kiellettiin joksikin aikaa.²¹⁴ Aikalaiskriitikot arvioivat teksteissään ulkomaisten elokuvien tyyppiä ja laatua, ja näin he loivat kategorioita ja hierarkioita, joihin myös kotimaista elokuvatuotantoa suhteutettiin.

Kotimainen tuotanto ei suoraan kilpaillut ulkomaisten elokuvien kanssa. Sota-aikana sen ei tarvinnut, sillä tuolloin suomalainen elokuva oli erittäin suosittua, ja sodan jälkeen sillä ei ollut mahdollisuuksia.²¹⁵ Sen sijaan ulkomaisen tuotannon voi tulkita muokanneen yleisön katsomistottumuksia ja antaneen aiheita kotimaisille elokuville.

Historiallisen elokuvan kansainvälinen nousukausi ja elämäkerta-elokuva

Suomen talouselämä ja samalla elokuvateollisuus elivät 1930-luvun lopulla nousukautta. Maa toipui vuosikymmenen alun lamasta, ja ihmisillä oli jälleen varaa viettää vapaa-aikaansa elokuvissa. Nousukauden ansiosta elokuvayhtiöt pystyivät investoimaan uuteen teknologiaan, ammattilaisiin sekä kasvattamaan tuotantoaan.²¹⁶ Ne voivat myös tarttua aiempaa kalliimpiin elokuvatuotantoihin, kuten kalliita lavasteita ja pukuja vaativiin historiallisiin elokuviin.



Elokuva *Henrik VIII:n yksityinen elämä* (Iso-Britannia 1933) oli aikalaiskriitikoille esimerkki laadukkaasta brittiläisestä historiallisesta elokuvasta.

Vuosikymmenen lopussa ja seuraavan alussa Suomessa valmistettiin kas-
vava määrä historialliseksi luokiteltavia elokuvia. Taustalla vaikuttivat myös
kansainväliset mallit, 1930-luvulla useissa maissa tuotettiin näyttäviä histo-
riallisia elokuvia, jotka saapuivat ensi-iltaan Suomeenkin.²¹⁷

Jo 1910- ja 1920-luvuilla oli ilmestynyt kuninkaallisia suhteita (*Madame
Dubarry* 1919 Saksa, *Anna Boleyn* 1920 Saksa) ja kansallissankareita (*Napoleon*
1927, Ranska) kuvaavia elokuvia. Kuitenkin erityisesti 1930-lukua on pidetty
historiallisen elokuvan kukoistuskautena. Nousukauden on nähty liittyneen
kiristyvään maailmanpoliittiseen tilanteeseen ja kansallisuusaatteen vahvis-
tumiseen.²¹⁸ Näistä elokuvista suuri osa kuvasi menneisyyden tapahtumia
yksittäisen historiallisen henkilön kohtalon kautta.²¹⁹

Elokuvat kuten *Sotilaskuningas* (*Der alte und der junge König* 1935 Saksa),

Kuningatar Elisabeth (*Fire over England* 1937 Iso-Britannia), *Scipio Africanus* (*Scipione l'africano* 1937 Italia), *Pietari Suuri* (*Pjotor pjervi* 1937 Neuvostoliitto), *Marseljeesi* (*Marseillaise* 1938 Ranska) ja *Kuningatar Viktoria* (*Victoria the Great* 1937 Iso-Britannia) kertovat sekä historia-aiheen että kansallistunteen noususta 1930-luvulla. Kansallissosialistisen Saksan vastineita amerikkalaisille Warner Bros:in suurmieselokuville *T:ri Louis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur* 1936), *Emile Zolan elämä* (*The Life of Emile Zola* 1937) olivat esimerkiksi keskiaikaisesta keksijä-kellosepästä kertova *Tykyttävä sydän* (*Das Unsterbliche Hertz* 1939), poliitikkoelämäkerta *Ohm Krüger* (1940) ja tiedemieselämäkerta *Robert Koch – kuoleman voittaja* (*Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* 1939).

Rick Altman on genreanalyysissään todennut, miten elokuvien tuottajien etu on pitää elokuvan lajityyppi mahdollisen moninaisena, jotta elokuva voisi puhutella mahdollisimman laajaa yleisöä.²²⁰ Historiallinen elokuva tarjoaa mahdollisuuden yhdistellä hyvin erilaisia elementtejä ja kerronnan malleja.²²¹ Samoin elämäkerrallinen elementti on yhdistetty moniin muihin menestys-elementteihin kuten glamourtähtiin tai tunnettuihin luonnonäytelijöihin, speaktaakkelin aineksiin, romantiikkaan, musiikkiin, populaarisissa julkisuudessa kiertäviin aiheisiin tai kansallisaatteeseen. Erityisen tyypillistä on ollut yhdistää elämäkerrallisuus historialliseen elokuvaan. Ymmärrettävästi historia tarjoaa ehtymättömän varaston elämäntarinoita, joista osa on yleisölle jo hyvinkin tuttuja.²²²

Myös Suomessa ensimmäiset elämäkerrallisia elementtejä sisältävät elokuvat *Elinan surma* (Jäger-Filmi 1938), *Runon kuningas ja muuttolintu* (SF 1940) ja *Simo Hurtta* (Jäger-Filmi 1940) tuotettiin samaan aikaan, kun markkinoille tuli muitakin kotimaisia historiallisia elokuvia. Useimmissa näissä historiallisissa elokuvissa on voimakas patriootin sävy, mikä näkyy myös niiden aiheissa. Sortokausista ja itsenäistymisprosessista kertovat elokuvat *Kajastus* (Suomi-Filmi 1930), *Jääkärin morsian* (Sarastus Oy 1931), *Jääkärin morsian* (Suomi-Filmi 1938), *Aktivistit* (Suomi-Filmi 1939), *Helmikuun manifesti* (SF 1939) sekä kansakunnan aiemmista konflikteista naapurimaan kanssa puolestaan *Isoviha* (Jäger-Filmi 1939) ja *Vänrikki Stoolin tarinat* (alun perin Ruotsi 1926, Jäger-Filmi 1939). Myös taiteellisesti kunnianhimoiset, nuoret itsenäiset

tekijät, ohjaaja Nyrki Tapiovaara ja tuottaja-kuvaaja Erik Blomberg, valitsivat historiallisen aiheen elokuvaansa *Varastettu kuolema* (1938), joka kuvasi ensimmäisen maailmansodan aikaista aktivistitoimintaa Suomessa.

Myöhemminkin elämäkerrallisia elementtejä sisältävät elokuvat kytkeytyivät historiallisten elokuvien nousukauteen, joka puolestaan oli yhteydessä elokuvateollisuuden tuotannolliseen tai taloudelliseen kasvuun. Kolmekymmenluvun lopun jälkeen toinen kotimaisten historiallisten elokuvien nousukausi nähtiin 1940-luvun lopulla, jolloin raaka-aineputa oli jo hellittänyt ja yleisöä voitiin ryhtyä houkuttelemaan elokuviin visuaalisesti näyttävillä historiallisilla kuvauksilla. Seuraavalla vuosikymmenellä historiallisten elokuvien osuus tuotannosta väheni. Vielä 1950-luvun puolivälissä oli historiallisten elokuvien lyhyt nousukausi, tosin tuotannon painopiste siirtyi lähihistorian kuvauksiin, erityisesti sotaelokuviin.²²³ Samalla elämäkerrallisten aiheiden käyttö elokuvissa loppui vuosien ajaksi ja historiallisen elokuvan kytkös elämäkerrallisiin elementteihin katkesi. Elämäkerrallisia elementtejä hyödynnettiin uudentyyppisissä yhteyksissä skandaalitarinassa *Tabe Slioorista Se alkoi omenasta* (Mainoselokuva 1962) ja sen pilailuversiossa *Taape tähtenä* (Mainoselokuva 1962). Historiallisiin elämäkerrallisiin aiheeseen palattiin seuraavan kerran vasta 1970-luvulla.

Tyypillistä suomalaiselle elokuvien tuotantotilanteelle oli se, että näiden lyhyiden nousukausien aikana elämäkerrallinen elementti ei vakiintunut tietyn tyyppisten historiallisten elokuvien piirteeksi. Vain kolmesta elämäkerrallisia elementtejä hyödyntävää, menneisyyteen sijoitettavaa elokuvaa ilmaantui teattereihin 1930–1950-lukujen kuluessa. Nämä elokuvat muodostavat hyvin heterogeenisen joukon, ja elokuvilla oli yhteyksiä myös muihin lajityyppeihin, eli elokuvia voidaan pitää geneerisinä hybrideinä. Aikalaisvas-taanottokin nimesi elokuvat monella eri tavalla. Kriitikot saattoivat huomauttaa, että elokuva kuvaa historiallisen henkilön elämää, mutta sanaa elämäkerta-elokuva ei aktiivisesti käytetty kotimaisten elokuvien yhteydessä ennen 1940-luvun loppupuolta. Kriitikot saattoivat arvioissaan kiinnittää huomiota enemmän elokuvan muihin lajityyppeihin viittaaviin ominaisuuksiin kuin elämäkerrallisiin elementteihin.²²⁴

Elokuvan määrän vähäisyyden, tuotantorytmin epäsäännöllisyyden sekä itse elokuvien heterogeenisyyden vuoksi suomalaista elämäkertaelokuvaa vuosina 1937–1955 määritteleekin paremmin Altmanin käsite sykli kuin yhtenäisempi käsite genre. Elämäkerrallisia elementtejä sisältävät elokuvat muodostavat kuusi pientä sykliä, joilla on yhteisiä ominaisuuksia mutta myös eroja. Yhden, samantyyppisten elokuvien syklin syntyminen ja muokkaantuminen kuvasi sitä, miten ”tuottajapeli” käytti elämäkerrallista elementtiä.

Kimmo Laine on käyttänyt genrein rinnakkaiskäsitteenä boomia. Laineen mukaan boomi syntyy, kun eri tuotantoyhtiöt ryhtyvät hyödyntämään tiettyä menestys-elementtiä, kuten aihepiiriä, tietyn kirjailijan tuotantoa, näyttelijää tai lajityyppillistä ominaisuutta, suhteellisen lyhyen ajanjakson aikana.²²⁵ Altman ei puhu genreteoriassaan boomista, mutta sitä voitaisiin pitää Altmanin käyttämien syklin ja genrein käsitteen välimuotona. Altmanille sykli on erityisesti yhtiön ”sisäinen boomi”, joka yleistyessään ja vakiintuessaan muodostaa genrein. Suomen kontekstissa tuotantomäärät ovat niin vähäisiä, että syklillä on vaikea puhua vain yhden yhtiön boomina. Boomin ja syklin erona voi pitää niiden kestoa. Kun Laine määrittelee boomin lyhytaikaiseksi ilmiöksi, voi syklin käsittää pitkäikäisemmäksi: tietyt syklin ominaisuudet saattavat tulla uudelleen käyttöön suhteellisen pitkään ajan kuluttua. Tässä yhteydessä käytän selkeyden vuoksi vain syklin käsitettä.

Kansallisromanttiset näytelmäadaptaatiot (*Elinan surma* 1938, *Simo Hurtta* 1940), suurmieselokuvat (*Runon kuningas ja muuttolintu* 1940, ”*Minä elän*” 1946) ja korkeakulttuurin muusikoista kertovat musiikkielämäkerrat (*Ballaadi* 1944, *Ruusu ja kulkuri* 1948, *Mä oksalla ylimmällä* 1954) muodostavat kukin oman syklinsä, mutta ne kaikki kuuluivat tuotantoyhtiöidensä arvokkaisiin, korkeakulttuuria painottaviin prestiisielokuviin. Myös monarkkien romansseja ja speaktaakkelia (*Tanssi yli hautojen* 1950) yhdistävä syklin tuotantoarvo oli korkea, mutta aikalaisyleisö ei arvostanut sen romanttista aihetta samalla tavoin kuin aiempia korkeakulttuuriin liittyneitä elämäkertakuvauksia. Kansanlauluja hyödyntävällä syklillä (*Hallin Janne* 1950, *Härmästä poikia kymmenen* 1950) on kytköksiä niin etnografisiin kuin historiallisiin seikkailu- ja toimintaelokuviin. Populaarimusiikkielämäkerrat (*Orpopojan valssi* 1949,

Tytön huivi 1951, *Säkkijärven polkka* 1955) taas liittyivät 1940- ja 1950-luvun kotimaisen musiikkiteollisuuden kehitykseen. Seuraavassa käsittelen kunkin syklin ominaisuuksia yksityiskohtaisemmin.

Kulttuuria ja aitoa ajankuvaa

Vakava kerronnan sävy, kansallinen historia ja autenttisuuden tavoittelu painottuivat 1930-luvun lopun ja 1940-luvun alun historiallisia henkilöitä kuvaavissa elokuvissa. Elokuvalehti *Elokuva-Aitassa* historiallisen elämäkertaelokuvan mestareina pidettiin 1930-luvulla englantilaisia filmintekijöitä. Näiden elokuva-arvostelujen mukaan historiallisen elämäkertaelokuvan tyylikkyys liittyi erityisesti epookin mukaiseen näyttämöllepanoon, arvostettuihin (luonne)näyttelijöihin ja ”todentuntuun”. Suomalaisessa kriittikkovastaanotossa vakavat ja kulttuuriseen uskottavuuteen pyrkivät elokuvat saivat usein kiitosta ja arvonimen ”historiallinen elokuva”.²²⁶

Suoraa kiitosta elokuvakritikoilta saivat myös arvokasta historiaa kertovat amerikkalaisen Warner Bros. -yhtiön elämäkerrat *T:ri Louis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur* 1936), *Emile Zolan elämä* (*The Life of Emile Zola* 1937) ja *Vapauden sankari Juarez* (*Juarez* 1939). Toisaalta kun amerikkalainen historiallista elokuva kuvasi vanhan mantereen menneisyyttä, sitä syytettiin toistuvasti epäaitoudesta.²²⁷

Aikalaistoimittajien kritisoivat historiallisia Hollywood-elokuvia ”salonkihengestä”, joka näyttäisi koostuneen kalliista ja näyttävästä näyttämöllepanosta, painotetusta rakkausteemasta sekä ”saippuareklaamitähdistä”.²²⁸ Toisaalta amerikkalaisten elokuvien halveksuntaan sisältyi myös ihailua, näyttämöllepanon ”koreutta ja loistoa” ja elokuvan vauhtia saatettiin hämmästellä kritisoinnin ohessa. *Elokuva-Aitan* puffimaisissa artikkelijutuissa saatettiin myös ihastellen uppoutua historiallisten elokuvien puvustukseen sekä kampausten ja peruukkien maailmaan tai esitellä historiallisen elokuvan häikäisevä tähti, kun saman lehden elokuva-arvostelupalstalla näille tuotantoarvoille nyripisteltiin.²²⁹

Ristiriitainen suhtautuminen amerikkalaiseen historialliseen (elämäkerta) elokuvaan kertoo kulttuurisista arvoista, mutta myös jännitteisestä suhteesta elokuvateollisuutta hallitsevaan Hollywoodiin. Menneisyys ymmärrettiin kansalliseksi omaisuudeksi, joka kaupallisen Hollywoodin kertomana vääristyy ja banalisoituu.²³⁰ Toisaalta Hollywood-tuotantoja syytettiin asioista, jotka olivat aivan luonteva osa eurooppalaistakin historiallista elokuvaa, kuten loisteliaasta näyttämöllepanosta ja tähtinäyttelijöistä. Nämä kuuluivat olennaisena osana prestiisielokuvinäytelmiin pidettyihin historiallisiin tuotantoihin, mutta usein amerikkalaisuuteen liitettynä ne muuttuivat epäaidoiksi ja rahan ylenpalttiseksi tuhlaamiseksi.

Ensimmäiset kotimaiset elämäkerrallisia elementtejä sisältävät elokuvat pyrittiinkin suhteuttamaan tähän ”kriitikkopelin” tuottamaan arvohierarkiaan. Kansallisromanttiset näytelmäadaptaatiot, suurmieselokuvat ja korkeakulttuurin muusikoista kertovat musiikkielämäkerrat saivat aiheensa korkeakulttuurin piiristä, niissä pyrittiin historialliseen autenttisuuteen ja niiden tuotantoarvo oli yleensä korkea.

Kansallisromanttiset näytelmäadaptaatiot

Jäger-Filmi oli tuottanut pitkiä fiktioelokuvia vuodesta 1935 alkaen, ja se tiivistä tahtiaan saatuaan oman studion Helsinkiin. Vuosina 1937-1939 se tuotti kaksi pitkää fiktioelokuvaa vuodessa, näistä yksi oli seikkailuelokuva, kaksi kansannäytelmän adaptaatiota sekä neljä historiallista elokuvaa, joista kahdessa on elämäkerrallisia elementtejä. Kasvava yhtiö halusi selvästi haastaa suuremmat kotimaiset studiot Suomi-Filmin ja Suomen Filmiteollisuuden suomalaista kansankulttuuria ja historiaa painottavalla tuotannollaan.

Jo yhtiön ensimmäinen täyspitkä elokuva oli hyödyntänyt kansankulttuuria. Dokumentti *Kalevan mailta* (1935) on kansatieteellinen kuvaus Karjalan tapakulttuurista ja luonnosta. Innostuksen elokuvaan oli antanut Kalevalan 100-vuotisjuhla vuonna 1935. Yhtiön elämäkerralliset elokuvat *Elinan surma* (1938) ja *Simo Hurta* (1940), jotka kumpikin pohjautuvat kansallisromanttiseen balladiin, ovat näin ollen luonteva jatko yhtiön tuotantotrendille. Molemmat elokuvat olivat myös tunnettuja näytelmiä, varsinkin *Elinan surma*, jota oli en-



"Ensimmäinen suomalainen historiallinen elokuva" *Elinan surma* sai runsaasti tilaa elokuvalehdissä.

si-iltavuodesta 1891 vuoteen 1937 mennessä esitetty jatkuvasti useissa eri teattereissa Suomessa ja josta Oskar Merikanto oli myös säveltänyt oopperan (1910).²³¹

Elokuva *Elinan surman* kertoo, kuinka mahtava linnanhera Klaus Kurki (asiakirjoissa mainittu 1457–1477) tappaa nuoren vaimonsa Elinan mustasukkaisen rakastajattarensa Kirstin juonien vuoksi.²³² Käsikirjoituksen pohjana oli paitsi *Kantelettareen* kirjattu balladi myös Gustaf von Numersin balladin perusteella kirjoittama murhenäytelmä vuodelta 1891. *Simo Hurtta* perustui Eino Leinon kansallisromanttiseen runoteokseen sekä hänen siitä vuonna 1908 laatimaansa näytelmään. Myös Leinon teoksen taustalla oli kansantarina. Se kertoo häikäilemättömästä verovoudista Simo Affleckista, joka sorti rajaseudun karjalaisia isonvihan aikana 1700-luvun alussa.²³³

Aiheiden valinta kertoo tietynasteisesta varovaisuudesta Jäger-Filmin tuotannossa. Se halusi hyödyntää aiheita, jotka olivat jo tunnettuja ja tunnistettuja ja joista oli jo olemassa näytelmäkäsikirjoitus. Kilpailevat tuotan-



toyhtiöt, Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus, olivat jo 1930-luvun lopulla uskaltaneet filmaamaan historiallisia draamoja alkuperäiskäsikirjoituksista.²³⁴ Täysin uusi aihe saatettiin kokea liian riskialttiiksi Jäger-Filmissä, sillä tuntemattoman aiheen käsikirjoituksen työstämiseen ja markkinointiin olisi pitänyt uhrata enemmän resursseja.

Toisaalta kansallisromanttiset ja Suomen varhaiseen historiaan sijoittuvat aiheet olivat myös keinoja erottautua kilpailevista yhtiöistä ja luoda omaa studiotyyliä. Yhtiö markkinoi *Elinan surmaa* ensimmäisenä kotimaisena historiallisena elokuvana.²³⁵ Se halusi hyödyntää historiallisten elokuvien nousukautta oman tuotantonsa esiin nostamisessa, ajankohtana, jolloin historiallisuutta pidettiin merkittävänä tuotantoarvona. Elokuvan ennakkomarkkinoinnissa kerrottiin ”pitkäaikaisesta historiallisesta tutkimustyöstä” sekä keskiajan tunnelmaa luovista, suuritöisistä lavasteista ja puvuista.²³⁶ Mutta vaikka suuritöisen elokuvan taloudelliset riskit saattoivat olla isot, aihe oli melko turval-

Elokuva *Simo Hurtti* sai prestiisiä Eino Leinon nimestä.

linen uskottavuuden vaatimusten kannalta, sillä keskiaikainen kuvasto ja historia eivät ehkä olleet yleisön keskuudessa niin tuttuja kuin esimerkiksi 1800-luvun historia. *Elinan surman* ohjaaja Kalle Kaarna totesikin elokuvan tekovaiheessa, ettei elokuva tule noudattamaan kaikkia historiallisia faktoja, koska muuten yleisö ei tunnista sille tuttua Elinan tarinaa.²³⁷ Tämä viittaa siihen, että yhtiö nojautui vahvasti näytelmän tuttuuteen, samalla kun se mainosti elokuvaansa uutena kotimaisena lajityyppinä, ”ensimmäisenä historiallisena elokuvana”.

Simo Hurtan markkinoinnissa käytettiin puolestaan hyväksi Eino Leinon nimeä. Nyt ”ensimmäisyys” liitettiin siihen, että kyseessä oli ensimmäinen Leinon teosten filmatisointi. Tämän lisäksi muistutettiin, että Jäger-Filmi on tehnyt ”laajoja lähdetutkimuksia tarkemman historianmukaisuuden tapoimiseksi”.²³⁸

Jäger-Filmi pyrki siis erottautumaan kilpailijoistaan paitsi aihevalinnallaan myös tuomalla esiin pioneeriroliaan elokuvakulttuurin kehittämisessä, uusin lajityyppien lanseeraajana Suomeen sekä kansalliskirjallisuuden filmaajana. Aihevalinnassa yhdistyivät useat 1930-luvun prestiisielokuvan elementit: kansallinen historia ja kirjallisuus, patriotismi sekä etnografia. *Elinan surmassa* on kohtauksia, joissa tuodaan esiin vanhoja tapoja ja perinteitä.²³⁹ *Simo Hurtan* taas mainostettiin kuvaavan ”kansanelämää” ja Kainuun ”jylhää, koskemattonta luontoa”.²⁴⁰ Elokuvassa oli myös kansallismielinen, Neuvostoliiton vastainen teema, sillä elokuvan lopussa Simo Hurta paljastuu Venäjän vastaisen rajan turvallisuudesta huolestuneeksi patriootiksi. Venäjän vastainen teema oli jo alkuperäisnäytelmässä, mutta *Suomen Kinolehdestä* julkaistun synopsiksen perusteella voi päätellä, että elokuvassa teemaa oli selkeytetty.²⁴¹ Oletettavasti Jäger-Filmin omistaja, saksalainen Kurt Jäger, halusi 1930-luvun kilpailutilanteessa korostaa lojaliteettiaan Suomelle ja suomalaiselle kulttuurille.

Jäger-Filmin kunnianhimoiset pyrkimykset saivat kiitosta aikalaiskriitikoilta, mutta niiden toteutus näyttäytyi aikalaisille liian teatterinomaisena. *Elinan surmaa* tarkasteltiin suhteessa tunnettuun murhenäytelmään. Osa kriitikoista ylisti elokuvan keskiaikaista tunnelmaa sekä autenttista puvustusta ja lavastusta.²⁴² Mutta toiset kriitikot puolestaan näkivät elokuvan tukeutu-

van liiaksi näytelmäversioon ja moittivat toteutuksen teatterimaista ilmaisua sekä hitautta.²⁴³ Jopa elokuvaan myönteisesti suhtautuvat valittelivat sitä, että resurssien puute näkyy lavastuksessa.²⁴⁴ *Simo Hurtan* saama vastaanotto oli vielä jyrkempi. Kriitikot eivät ainoastaan moittineet elokuvaa teatterimaisesta ilmaisusta, vaan amatöörimäisestä teatterista. Historiallisen elokuvan tyypillisiä elementtejä, kuten joukkokohtauksia, lavastuksia ja maskeerausta, pidettiin epäonnistuneina. ”Inte ens det som är äkta synes äkta i denna oäkta film som förefaller att ha hoppat över de senaste tjugu åren av filmens utveckling i hemlandet och ute i världen”, tiivistä *Svenska Pressenin* Greta Brotherus.²⁴⁵

Kriitikoiden tapaan yleisökään ei innostunut elokuvista. *Elinan surman* katsojamäärät jäivät hieman alle vuoden kotimaisten elokuvien keskitason ja *Simo Hurtan* yleisömenestys oli kotimaisten elokuvien joukossa toiseksi huonoin.²⁴⁶ Pelkkä prestiisi-aihe ei riittänyt menestykseen, vaan siihen olisi tarvittu muitakin resursseja. Osa yhtiön keskeisistä työntekijöistä oli aloittanut filmiuransa 1920-luvulla tai aiemmin, ja tämä luultavasti vaikutti elokuvien ilmaisutyyliin, joka ei vastannut enää kaikkien elokuvakriitikoiden odotuksia 1930-luvun lopulla.²⁴⁷ Yhtiöllä ei myöskään ollut käytettävissään ajan suosituimpia näyttelijöitä, elokuvien pääosissa oli joko uusia tulokkaita tai aiempien elokuvien sivuosista tuttuja ammattilaisia.²⁴⁸

Jäger-Filmi ei pystynyt haastamaan Suomi-Filmiä ja Suomen Filmitoimistoa kansallisromanttisilla näytelmäadaptaatioillaan, eikä ole tietoa siitä, olisiko se jatkanut samaa tuotantotrendiä, mikäli sota ei olisi keskeyttänyt sen tuotantoa. Syklillä oli kuitenkin yleistä kiinnostavuutta, sillä Suomi-Filmi suunnitteli vuonna 1941 J.J. Wecksellin historiallisen näytelmän *Daniel Hjort* (1863) filmaamista. *Elinan surman* tapaan kyseessä olisi ollut yleisölle tuttu näytelmä. Kyseessä olisi ollut merkittävä tuotanto, sillä yhtiö julkisti suunnitelmansa varhaisessa vaiheessa ja markkinoi elokuvaa tunnetun näyttelijän, Joel Rinteen, avulla.²⁴⁹ Kansallisromanttiseen aihepiiriin liittyi myös Suomi-Filmin suunnitelma filmata Larin-Kyöstin runoelma *Kuisma ja Helinä* uudelleen kesällä 1939.²⁵⁰ Kumpikin suunnitelma kuitenkin peruuntui, *Daniel Hjort* -elokuvan tapauksessa syynä oli mitä ilmeisimmin jatkosodan syttyminen.

Suurmieselokuvat

Suomalainen filmituotanto on kehittynyt hämmästyttävän nopeasti, mutta elokuvallamme on vielä varaa moniin aluevaltauksiin. Onhan filmiemme joukosta näihin saakka puuttunut kulttuurihistoriallinen elokuvatyyppe, joka esimerkiksi Saksassa, Englannissa ja Ranskassa on johtanut mitä kauneimpiin taiteellisiin voittoihin. Muistamme esimerkiksi Chopin- ja Schubert-elokuvat: näillä filmeillä on ollut mitä suurin eurooppalaista kulttuuritunnetta syventävä merkitys, samalla kuin ne, huolellisesti laadittuun käsikirjoitukseen perustuvina ja ehdottoman tyylimukaisesti lavastettuina, ovat elävöittäneet nykyaikaisille katsojille suuria historiallisia persoonallisuuksia. Ne ovat elokuvataiteen syväluotauksia asianomaisten aikakausien sieluun: ne ovat toteuttaneet taiteellisesti mitä tärkeintä tehtävää ja jalostaneet yleisön makua, jota kaupallinen elokuva parhaansa mukaan koettaa banalisoida.²⁵¹

Näiden perustelujen siivittämänä ryhtyi Suomen Filmitoimittajien tuottamaan ”ensimmäistä kulttuurihistoriallista elokuvaa” Suomessa vuonna 1937. Elokuvan aiheena tulisi olemaan kansallisrunoilija Johan Ludvig Runebergin ”syvä ja runoutta luova rakkaussuhde kauniiseen ja henkevään Emilie Björksténiniin”.²⁵²

Suurimpien tuotantoyhtiöiden, Suomen Filmitoimittajien ja Suomi-Filmin, ensimmäiset elämäkerrallisia elementtejä sisältävät elokuvat olivat kauniita prestiisitöitä. Kumpikin studio valitsi elämäkerrallisen elokuvan aiheeksi erittäin arvovaltaisen aiheen. Suomen Filmitoimittajien elokuvassa kerrottiin ”episodi J. L. Runebergin elämästä”. Suomi-Filmi puolestaan valitsi elokuvansa päähenkilöksi kansalliskirjailija Aleksis Kiven.

Kun Suomen Filmitoimittajien julkisti Runeberg-elokuvan kuvaussuunnitelmansa vuonna 1937, se viittasi elokuvan esikuvina ulkomaisiin ”kulttuurielokuviin”, jotka olivat kuvanneet Schubertin tai Chopinin elämää, ja joilla oli ollut ”mitä suurin eurooppalaista kulttuuritunnetta syventävä merkitys”.²⁵³ Erityisesti eurooppalaiset säveltäjäelokuvat kuten Schubertin lemmentarina (*Leise flehen meine Lieder* 1933 Itävalta/Saksa), Valssikuningas (*Johan Strauss – k.u.k. Hofkapellmeister* 1932 Saksa), Valssisota (*Walzerkrieg* 1933 Saksa), Jäähyväisvalssi (*Abchiedswalzer* 1934 Saksa) ja Beethovenin suuri rakkaus (*Un*

grand amour de Beethoven 1936 Ranska) olivat saaneet hyvän vastaanoton suomalaisessa kritiikissä.²⁵⁴ Suomen Filmitöiden kehysti ”kulttuurielokuvaansa” ulkomaisten mallien mukaan, ja tässä kehystyksessä korostuivat erityisesti korkeakulttuuri, eurooppalainen sivistyshistoria sekä ajatus ”taidefilmistä”. Samalla yhtiö mainosti pioneeritehtäväänsä kotimaisessa elokuvakulttuurissa, se toisi maahan uuden ”kulttuurihistoriallisen” lajityypin ja vieläpä kehittäisi elokuvakulttuuria alkuperäiskäsikirjoituksen avulla.²⁵⁵

Suomen Filmitöiden elokuva-aiheeseen sisältyi myös riskejä. Runeberg-elokuvan aiheena on rakkaussuhde Emilie Björksténin (1823–1896).²⁵⁶ Idea elokuvaan lienee saatu vuonna 1922 julkistetusta kirjasta *Ur en gammal dagbok. En episod i J. L. Runebergs liv*, jonka kirjailija Berta Edelfelt oli muokannut Emilie Björksténin päiväkirjasta. Kirja oli herättänyt keskustelua, koska siinä esitettiin varsin suoraan, että J. L. Runebergillä oli ollut rakkaussuhde Emilie Björksténin kanssa. Oli siis odotettavaa, että elokuvahankekin aiheuttaisi kohua. Näin tapahtuikin, Runebergin muiston vaalimiseen omistautuneen Svenska Litteratursällskapetin johtomiehet vaativat Suomen Filmitöiden elokuva-aiheesta. Myös muutamissa lehdissä esitettiin samanlaisia vaatimuksia.²⁵⁷

Toisaalta tämä elokuvasta noussut julkinen keskustelu oli elokuvalle ennakkomainosta. Ensinnäkin se rakensi Suomen Filmitöiden elokuvalle korkeaa profiilia elokuvakulttuurissa ja loi mielikuvia rohkeasta, jopa häikäilemättömästä, yhtiöstä. Toiseksi se antoi tuottaja-ohjaaja T. J. Särkälle useita tilaisuuksia korostaa yhtiön vakavia päämääriä ja ammattimaisuutta. Ennakkojulkisuudessa yhtiö korosti, että kyseessä oli aikakausikuvaus, jonka luomiseen käytetään aikaa ja vaivaa. Haastatteluissa esiteltiin kuvauksia Porvoossa, epookin mukaisia pukuja ja lavasteita.²⁵⁸ Näiden lisäksi elokuvan korkeasta tuotantoarvosta kertoivat ammattikirjailijan tekemän käsikirjoitus sekä ajankohdan suositut näyttelijät Eino Kaipainen ja Ansa Ikonen elokuvan pääosissa.²⁵⁹

Elokuvan prestiisiominaisuudet toimivat samalla kaksoisstrategiana. Yhtäältä puhuteltiin ”koko kansaa” korostamalla kulttuurihistoriaa, suurmiehiä, autenttisuutta ja kansallistunnetta. Toisaalta elokuvan ennakkomarkkinoin-

RUNON KUNINGAS JA MUUTTOLINTU

Episodi J. E. Hansbergin ohjauksessa





MISS BECKIN, Missesella, partner, stands
with her partner, Miss BECKIN.

BRIDESMAIDS

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

MISS BECKIN

nissa esiin nostettiin suosikkitahti Ikonen Emilie Björksténin roolissa, eikä mahdolliselle yleisölle jäänyt epäselväksi elokuvan romanttinen sisältö, jonka luultavasti ajateltiin puhuttelevan erityisesti naiskatsojia.²⁶⁰ Arvokkaaseen ja korkeakulttuuriseen liitettiin näin mielikuva romanttisesta pukuelokuvasta.

Suomen Filmiteollisuuden kaksoisstrategia oli onnistunut. Syksyllä 1940 ensi-iltaan tullut elokuva *Runon kuningas ja muuttolintu* oli vuoden katsotuim kotimainen elokuva ja myös kriitikot ylistivät elokuvaa.²⁶¹ Pääsääntöisesti kansallistunteen ja arvokkaan aiheen yhdistämistä romanttiseen juoneen ei pidetty ongelmallisena, vaan arviot kiittelivät sekä idyllistä rakkaustarinaa että kansallista aihetta.²⁶² Suomen Filmiteollisuus jatkoikin menestyksestä tuotantomallia vuonna 1943, mutta samalla kehitti elokuvatyyppejä lisäämällä siihen uuden elementin, taidemusiikin. Voidaankin ajatella, että samalla suurmiessykli muuntui uudeksi sykliseksi, korkeakulttuuria hyödyntäväksi musiikkielämäkerraksi.

Toinen suuri elokuvayhtiö Suomi-Filmi tuli mukaan suurmiessykliin vasta toisen maailmansodan jälkeen. Ennen sotaa se oli kyllä tuottanut historiallisia elokuvia, ja yhtiössä myös pohdittiin sopivia elämäkerrallisia aiheita, mutta luultavasti sota-ajan taloudellinen ja poliittinen epävakaus estivät kalliit historialliset tuotannot.²⁶³ Sodan jälkeen Suomi-Filmin asemaa hankaloittivat sodanaikaiset suhteet akselivaltoihin sekä Neuvostoliiton vastaisina pidetyt 1930-luvun patrioottiset elokuvat, jotka joutuivat esityskieltoon.²⁶⁴ Päätös tehdä tässä tilanteessa elämäkerta-elokuva kansalliskirjailija Aleksis Kivestä näytäytyykin osin poliittisena. Elokuva suomalaiskansallisesta taiteilijasta, joka on lähtöisin vaatimattomista oloista, sopi sekä yhtiön aiempaan kansalliseen linjaan että 1940-luvun lopun aiempia kansallisuuskäsityksiä horjuttaneeseen epävakaiseen poliittiseen ilmapiiriin.

Yhtiön oman kertomuksen mukaan Kiveen liittyvä elokuva oli ollut suunnitelmassa jo pitkään. Suunnitelman taustalla oli Suomi-Filmin Suomen Filmiteollisuudelle häviämä kilpailu kansallisen arvoroamaanin *Seitsemän veljeks*n filmaamisesta 1930-luvun lopulla.²⁶⁵ Lehtitietojen mukaan elämäkertaan oli päädytty, kun Aleksis Kivestä kiinnostunut ohjaaja Ilmari Unho oli kertonut kiinnostuksestaan Suomi-Filmin johtajalle Risto Orkolle.²⁶⁶

kirjalliseen uraan. Suurin osa käsikirjoitukseen sisällytetyistä romanttisista kohtauksista jätettiin filmaamatta tai leikattiin pois jo filmatusta materiaalista.²⁶⁹ Aivan täysin ei Suomi-Filmikään torjunut kaksoisstrategian mahdollisuutta elokuvan markkinoinnissa, sillä elokuvalehdissä Kivi nähdään idyllisissä kuvissa maalaistytön ja Albina Palmqvistin kanssa.²⁷⁰ Näin siis Suomi-Filmi kilpaili Suomen Filmiteollisuuden kanssa prestiisiä lupaavilla suurmieselokuvilla, mutta kilpailijansa romantiikkaa korostavasta tyylistä poiketen.

Vaikka kriitikot pitivät Suomi-Filmin elokuvaa jopa liiankin synkeänä, sai se silti kiittävän vastaanoton. Myös elokuvan katsojamäärät olivat korkeat. Korkeiden tuotantokulujen vuoksi elokuvan tuotto jäi kuitenkin vähäiseksi.²⁷¹ Vaikka yhtiön tavoite saattoikin olla ennemmin arvovalta kuin suuret tulot, ei se enää jatkanut vakavaa suurmieselokuvasykliä, vaan kehitti sitä ”kevyempään” suuntaan kilpailijansa tapaan.

Korkeakulttuuriaiheiset musiikkielämäkerrat

Musiikin ja elämäkertaelokuvien kiinteä yhteys oli kansainvälinen ilmiö, jota selittää osin elokuva- ja musiikkiteollisuuden yhteenkietoutuminen, niin taloudellisesti kuin musiikin alan ammattilaisten kautta. Esimerkiksi ensimmäisten tuottoisten äänielokuvien jälkeen Hollywoodin suurissa studioissa alettiin ymmärtää myös musiikintuotannon mahdollisuudet, ja yhtiöt alkoivat ostaa musiikin alan yrityksiä.²⁷² Alan ammattilaiset saivat työtilaisuuksia teatterin lisäksi elokuvan puolelta, ja osin he toivat sopivat aiheet mukanaan.²⁷³ Tarinat todellisista ja fiktiivisistä musiikin ammattilaisista motivoivat elokuvien musiikkiesitykset ja mahdollistivat näin juonelliset musiikkiesitykset klassisen elokuvakerronnan mukaisesti.

Keskeistä oli myös musiikin teho puhuttelun keinona. Musiikkiesitykset lauluineen ja tansseineen mahdollistivat viihdyttäviä, nautinnollisia audiovisuaalisia kokemuksia, joita nyt myös äänielokuva teatterin ohella pystyi tarjoamaan. Elämäkertaelokuvissa voitiin puhuttelun apuna käyttää perinteisten suosittujen esiintyjien ja tunnettujen melodiodien vetovoimaa. Esimerkiksi Suomessakin nähdyt, 1930-luvun saksalaiset ja itävaltalaiset elokuvat hyödynsivät ahkerasti suosittua operettisävelmiä ja wieniläissäveltäjien tunnettuja

kappaleita.²⁷⁴ Amerikassa 1900-luvun mediakulttuuri oli alkanut muuntaa aiemmin elitistisenä pidettyä klassista musiikkia populaariksi kaanoniksi, mikä teki muiden muassa Beethovenista, Chopinista ja Schubertista sävellyksineen sopivia elämäkertaelokuvien aiheita.²⁷⁵

Elokuvan *Runon kuningas ja muuttolintu* menestyksen myötä Suomen Filmiteollisuus jalosti suurmiessykliään musiikkielokuvaksi *Ballaadi* (1944). *Ballaadi* pysytteli edelleen samassa kansallisesti merkittäväksi arvioidussa ajankohdassa, ja se myös toisti Runeberg-elokuvan tarinakaavaa asemansa vakiinnuttaneen taiteilijan ja nuoren naisen välisestä suhteesta. Näin siitä huolimatta, että elokuvilla oli eri käsikirjoittajat. *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan oli käsikirjoittanut Elsa Soini ja *Ballaadin* Erik Dahlberg. Taustalla vaikutti kuitenkin tuottaja Toivo Särkän vahva rooli käsikirjoitusten muokkaajana, elokuvien ohjaajana sekä tuottajana.²⁷⁶

Elokuva kertoo säveltäjä ja musiikinopettaja Fredrik Paciuksen (1809–1891) ja nuoren lahjakkaan laulajattaren Ebba Dunckertin²⁷⁷ suhteesta, sekä siitä miten Duncert innoitti Paciusta säveltämään *Kaarle-kuninkaan metsästys* -oopperan. Pääosia esittivät musiikin ammattilaiset, operettilaulaja ja näyttelijä Thure Bahne sekä nouseva nuori oopperalaulaja Maaria Eira.²⁷⁸ Elokuvassa hyödynnettiin Eiran ammattitaitoa, sillä juoni etenee Eiran esittämien laulukohtausten kautta.

Elokuvaa markkinoitiin ”suurena kansallisena musiikkielokuvana” ja ”romanttisena musiikkielokuvana”.²⁷⁹ Elokuva vertautuikin ulkomaisiin musiikkielokuviin, joissa niin ikään yhdistyi sekä länsimainen musiikkiperinne että audiovisuaalisia spehtaakkelinautintoja lupaava tarina. Vuosikymmenen alussa Suomen ensi-iltansa olivat saaneet muun muassa Giuseppe Verdin elämäkerta *Verdin kolme rakkautta* (*Giuseppe Verdi* Italia 1938, ensi-ilta Suomessa 11.8.1940), Straussin suvun tarina *Valssin pyörteissä* (*Unsterblicher Walzer* Saksa 1939, ensi-ilta Suomessa 9.3.1941), wieniläisen muusikon ja musiikkivaikuttajan Franz Jaunerin elämäkerta *Operetti* (*Operette* Saksa 1940, ensi-ilta Suomessa 6.4.1941) ja Mozart-tulkinta *Jumalten suosikki* (*Wen die Götter lieben*, Saksa & Itävalta 1942, ensi-ilta Suomessa 11.4.1943).

Ballaadin merkitystä yhtiölle lisäsi se, että elokuva nimettiin yhtiön 10-vuo-



These photographs were taken by a woman named Mary. She was a young woman who was very beautiful and very kind. She was very kind to everyone and she was very kind to the people who were very kind to her. She was very kind to the people who were very kind to her. She was very kind to the people who were very kind to her.

These photographs were taken by a woman named Mary. She was a young woman who was very beautiful and very kind. She was very kind to everyone and she was very kind to the people who were very kind to her. She was very kind to the people who were very kind to her. She was very kind to the people who were very kind to her.



Elokuva-Aitassa
esiteltiin elokuvan
ohella Ballaadin
päähenkilö Fredrik
Pacius.

tisjuhlaelokuvaksi. Toisin kuin aiemmassa suurmiessyklissä, nyt markkinoinnissa painottuivat entistä selvemmin romantiikka ja speaktaakkeli: ”BALLAADI on todella suurisuuntainen puku- ja lavastuselokuva, siinä on musiikkia, romantiikkaa, entisaikojen ihastuttavia tansseja, nuoruutta ja kauneutta...”, todettiin *SF-Uutisissa*.²⁸⁰ Musiikkielämäkertasyklillä olikin yhteyksiä paitsi studion aiempaan suurmieselämäkertaan myös sen tuottamiin suosittuihin romanttisiin pukuelokuvaan kuten *Kulkurin valssi* (1941), *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941) sekä *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943) sekä *Valkoiset ruusut* (1943), jotka olivat aikakauden menestyneimpiä kotimaisia elokuvia.²⁸¹

Ballaadin kritiikki myötäili sille tarjottuja lukutapoja, ja arvioissa elokuva määritettiin ”ensimmäiseksi kotimaiseksi musiikkielokuvaksi” tai ”sataprosenttiseksi musiikkielokuvaksi”.²⁸² Muutamat pääkaupunkiseudun lehdet tulksivat tämän määritelmän kirjaimellisesti, ja niissä julkaistiin myös erillinen elokuvan musiikkia koskeva arvio.²⁸³ Kriitikot pitivät romanttista elokuvaa ”viehättävänä” ja kiittivät myös ”kulttuurihistoriallista aihetta”, vaikka toteutus ei välttämättä miellyttänyt kaikkia.²⁸⁴ Huolimatta myönteisestä kriitikkopalautteesta *Ballaadin* katsojamäärät olivat vain vuoden kotimaisten elokuvien keskitasoa, mutta tähän saattoivat vaikuttaa myös Helsingin suurpommitukset elokuvan ensi-illan aikana helmikuussa 1944.²⁸⁵

Myös Suomi-Filmi muunsi aiemman syklinsä uudeksi lisäämällä elämänkerralliseen tarinaan romantiikkaa ja musiikkia. Vuonna 1948 Suomi-Filmi toi ensi-iltaan laulaja-laulunopettaja Abraham, ”Aappo” Ojanperän (1857–1916) elämästä kertovan elokuvan *Ruusu ja kulkuri*. Elokuvan pääteema rakentuu Ojanperän kahden suuren toteutumattoman rakkauden varaan. Keskeinen rooli on myös musiikilla. Ojanperän lauluosuudet esittää päähenkilöä näyttelevän Unto Salmisen sijasta ammattilaulaja Sulo Saarits.²⁸⁶ Lisäksi elokuvan teemaa tukee romanttinen kansansävelmä *Yksi ruusu on kasvanut laaksossa*, joka toistuvana motiivina kuvastaa Ojanperän tuntemaa kaihoa.

Elokuvan markkinoinnissa nousivat esiin romantiikka ja epookki, mutta tuotantoyhtiö halusi myös painottaa elokuvan arvokkaina pidettyjä piirteitä: Ojanperän merkitystä kansallisessa kulttuurissa sekä elokuvassa esiintyviä muita kulttuurihenkilöitä.²⁸⁷ Tarkastusanomuksessaan Suomi-Filmi määrit-

tää elokuvan ”kulttuuri ja opetuselokuvaksi”.²⁸⁸ Näin elokuva jatkoi ”*Minä elän*” -elokuvan arvokasta tuotantotrendiä. Prestiisistatuksesta kertovat myös yhtiön elokuvaan käyttämät resurssit, elokuvan tuotantokulut olivat vieläkin suuremmat kuin ”*Minä elän*” -elokuvan.²⁸⁹ Ojanperän hahmo oli myös samaan tapaan kansan parista noussut lahjakkuus, vaikkei hän ollutkaan yhtä monumentaalinen ja arvostettu kuin Aleksis Kivi. Tämä mahdollisti romanttisten elementtien yhdistämisen elokuvaan ilman vaaraa suurmiehen maineen loukkaamisesta. Toisaalta Ojanperän tuntemattomuus myös edellytti, että elokuvassa olisi jotakin, minkä arveltiin kiinnostavan katsojia.

Elokuva oli yleisö- ja taloudellinen menestys.²⁹⁰ Kriitikkovastaanotto sen sijaan oli nihkeämpää, mutta sitä pidettiin ”puutteistaan huolimatta mielenkiintoisena katsottavana”. Erityisesti puutteita nähtiin käsikirjoituksessa, eivätkä kaikki kriitikot olleet kovin ihastuneita elokuvan romanttisuuteen.²⁹¹ Kriitikkovastaanotto saattoi vaikuttaa siihen, että yhtiö ei enää jatkanut sykliä sellaisenaan. Yhtiön sisällä käytiin kuitenkin 1940-luvun lopulla keskustelua muistakin historiallisista aiheista, muun muassa Aurora Karamzinin elämäkerran filmaamisesta, mutta nämä suunnitelmat jäivät toteutumatta.²⁹² Voi tulkita, että syklin jatkaminen, elämäkerrallisuuden ja romanttisen teeman yhdistäminen yhtiön arvokkuutta tavoittelevan tyylin mukaisesti, olisi ollut taloudellisesti liian riskialtista, etenkin kun elokuvatuotannon taloudelliset olosuhteet olivat kiristyneet 1940-luvun lopulla.

Syklin piirteitä voi kuitenkin nähdä Suomi-Filmin musiikkielokuvassa *Kesäillan valssi* (1951). Romanttisessa vuosisadan vaihteeseen sijoittuvassa elokuvassa kuullaan Oskar Merikannon sävelmiä sekä kuvataan fiktiivisen säveltäjä-muusikon ja tämän vaimon rakkaustarinaa. Yhtiö kuitenkin määritteli elokuvan selkeästi ei-elämäkerraksi. ”Elokuvan tarinalla ei ole mitään tekemistä Oskar Merikannon elämäkerran kanssa, vaan se on täysin mielikuvituksen sanelema ja Merikannon kuolemattomien sävelten innoittama”, todetaan heti elokuvan aluksi. Rakkaustarina jatkuu elokuvan suosion²⁹³ kannustamana tehdyssä jatko-osassa *Onnelliset* (1954), jossa *Ballaadin* kaltainen avioliiton ulkopuolinen rakkaussuhde saa paljon vakavamman sävyn. *Onnellisten* jälkeen yhtiö ei enää palannut vastaavan aiheen pariin.

Oletettavasti *Kesäillan valssin* huima menestys innoitti kilpailijayhtiön Suomen Filmitöidenkin palaamaan musiikkielämäkertasyklin pariin. Yhtiö oli harkinnut syklin jatkamista heti *Ballaadin* jälkeen, sillä Erik Dahlberg kirjoitti vuonna 1944 toisen musiikkiaiheisen käsikirjoituksen *Mä oksalla ylimmällä*, jonka Suomen Filmitöiden luovasti. Aiheeseen tartuttiin kuitenkin vasta vuonna 1953.²⁹⁴ Ei ole varmaa tietoa siitä, miksei se kuvannut käsikirjoitusta heti. Pommitusten aikainen studion evakuointi ja sodanjälkeinen raakafilmi- ja muu resurssipula saattoivat vaikuttaa siihen, että yhtiö ei halunnut ryhtyä tuottamaan 1800-luvulle sijoittuvaa, laajamittaista epookkielokuvaa²⁹⁵. Tähän viittaisi se, että yhtiön tuotantotrendin aihevalikoima muuttui välittömästi sodan jälkeen, sen historiaan sijoittuvat prestiisielokuvat olivat kirjallisuusklassikkojen filmatisointeja.

Vuonna 1953 tuottaja-johtaja T. J. Särkkä oli valmis kokeilemaan uutta tutun syklin rajoissa, sillä hän antoi *Mä oksalla ylimmällä* -käsikirjoituksen uudelleen työstettäväksi kirjailija Walentin Chorellille ja ohjaaja Jack Witikalle, joka oli tuolloin tunnetumpi teatteri- kuin elokuvaohjaajana. Witikka oli kiinnostunut pelkistetyistä ilmaisista ja tuli myöhemmin tunnetuksi absurdi teatteria edustavien näytelmien ohjauksillaan.²⁹⁶ Tästä näkyy viitteitä uudistetussa käsikirjoituksessakin, vaikka se keskittyikin kuvaamaan säveltäjä, musiikinopettaja Gabriel Linsénin (1838–1914) ja oopperalaulaja Maria Sawinan (1854–?) välistä fiktiivistä rakkaustarinaa. Elokuvan dialogi on lyhyttä, toteavaa, välillä jopa vertauskuvallista, ja sen kerronnassa painottuvat henkilöiden sisäiset tuntemukset.²⁹⁷ Muuten elokuva hyödynsi edelleen syklin tuttuja elementtejä: tunnettuja korkeakulttuurin melodioita ja lauluja, epookkikuvausta ja romanttista rakkautta. Selkeä muutos aiempiin syklin elokuviin oli ”kulttuurihistoriallisten” elementtien puuttuminen, eli elokuvassa ei ollut paljoakaan aikakauden kuvausta eikä juonessa esitelty tunnettuja suurmiehiä. Linsénin elämäkerrallisia faktoja oli hyödynnetty tarinassa vain vähän, ja koko juoni oli fiktiivinen. Siksi elokuva muistutti hyvin paljon ”tavallisia” pukuelokuvia. Myös aiempien elokuvien patriootin sävy oli poissa.

Silti elokuvaa markkinoitiin ”suurena musiikkielokuvana Gabriel Linsénin elämästä”.²⁹⁸ Ulkomailla uraa tehnyt oopperalaulaja Maaria Eira näytteli Ma-

ria Sawinan roolin, mikä antoikin elokuvalla musiikillista prestiisiä. Toisaalta ennakkomarkkinoinnissa ei aiempaan tapaan tuotu esiin muita syklin arvokkaita ominaisuuksia, ”kulttuurihistoriaa” tai Linsénin elämän kansallista merkitystä, vaan kuvissa ja teksteissä painottuivat musiikin lisäksi romantiikka ja epookkikuvaus.²⁹⁹ Siksi aikalaiskriitikoille olikin helpompaa ymmärtää elokuva romanttiseksi musiikkielokuvaksi kuin historialliseksi elämäkerraksi. Osa kriitikoista arvostikin elokuvaa miellyttävänä ajanvietteenä, mutta toiset olivat kyllästyneitä romanttiseen juoneen tai heitä ärsytti elämäkerrallisten faktojen vääristely.³⁰⁰ Arvostuksen puute saattoi olla yksi syy siihen, että sykli hiipui *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvan jälkeen. Vuosikymmenen puolivälissä klassinen musiikki ja kulttuurihistoria yhdistettynä romanttiseen tarinaan eivät enää tuoneet prestiisiä tuotantoyhtiölle. Historiallisten elokuvien aiheet muuttuvat, romanttisia rakkaustarinoita on joukossa enää muutama, sen sijaa tilaa saavat kirjallisuus- ja näytelmäadaptaatiot sekä lähihistoriaa kuvaavat sotaelokuvat. Romantiikasta kiinnostunutta katsojakuntaa puhuteltiin toisten lajityyppien ja syklien avulla.

Menneisyyden sex-appeal: kuninkaallinen rakkaustarina

Elokuvalehti *Elokuva-Aitan* palstoilla kiinnitettiin 1930-luvulla huomiota historiallisten elokuvien kasvavaan määrään:

Amerikkalainen elokuva on jo monen vuoden ajan pitänyt sex appeal -aatetta johdotähtenään. Mutta nyt näyttävät kaikki vähitellen kyllästyvän tähän ainaisesti samaan aiheeseen. Tämän vuoksi on Hollywoodin elokuvamarkkinoilla uusi suunta; Scenariotekijät hakevat lohdutusta historiasta.³⁰¹

Kolumnissaan kirjoittaja viittaa tuleviin elokuviin *Voltaire* (Voltaire 1933 USA), *Kuningas Henrik VIII:n yksityinen elämä* (*The Private Life of Henry VIII* 1933 Iso-Britannia), *Kuningatar Kristiina* (*Queen Christina* 1933 USA), *Katariina Suuri* (*Catherine the Great* 1934 Iso-Britannia), *Marie Antoinette* (1938 USA) ja



Kleopatra (*Cleopatra* 1934 USA). Vaikka kirjoittaja pitää elokuvia jollakin tavalla ”sex appeal -aatteesta” poikkeavana, pääosa mainituista elokuvista juuri keskittyi kuninkaallisiin romansseihin, intohimon ja velvollisuuksien ristiriitoihin sekä ”sex appeal -tähtiin”, kuten Greta Garboon, Claudette Colbertiin ja Norma Sheareriin. Itse asiassa näyttäisi siltä, että juuri ”sex appeal -aatteen” yhdistäminen historian kuuluisien henkilöiden yksityiseen elämään olisi yksi menestyslementti, jota haluttiin kopioida elokuvasta toiseen.

Suomen Filmitieteellisuuden johtaja T. J. Särkkä oli kiinnostunut sovelta-
maan tätä kansainvälistä menestyslementtiä suomalaiseen historiaan. Hän
suunnitteli 1930–1940-lukujen taitteessa filmaavansa kaksi historiallista ro-
manssia hyvin suurelliseen tyyliin. Kirjailija Mika Waltari kirjoitti yhtiölle
kaksi käsikirjoitusta, joista toinen kertoo Ruotsin kuninkaan Erik XVI:n ja
tämän puolison Kaarina Maununtyttären rakkaustarinan ja toinen Venäjän
keisari Aleksanteri I:n (1777–1825) ja suomalaisen aatelistyön Ulrika (Ulla)
Möllersvärdin (1791–1878) Porvoon valtiopäivien aikaisesta romanttisesta
kohtaamisesta.³⁰²

Kaarina Maununtyttärestä ja Erik XVI:sta kertovaa draamaa yhtiö ehti
markkinoimaan jo ennen talvisodan syttymistä: ”Tässä elokuvassa yhtyvät
dramaattisella tavalla toisaalta valtakuntia järkyttävä taistelu kuninkaanval-
lasta ja toisaalta kahden onnettoman ihmisen kamppailu onnensa puolesta.
Tämä Topeliusta ja Strindbergiä ja lukuisia muita runoilijoita innoittanut
aihe on loistavan renessanssimiljöönsä, pukuloistonsa ja syvästi liikuttavan
rakkaustarinansa vuoksi erittäin kiitollinen filmattavaksi. Työ vaatii laajoja
esivalmisteluja ja historiallisia tutkimuksia”, todettiin *Elokuva-Aitassa* kesällä
1939. Ulkomaisen mallin mukaisesti elokuvan päärooleja olisivat esittäneet
ajankohdan suosituimmat näyttelijät Tauno Palo ja Ansa Ikonen.³⁰³ Elokuva
kuului vielä talvisodan jälkeen yhtiön suunnitelmiin, mutta jatkosodan syt-
tyminen muutti ne.³⁰⁴

T. J. Särkkä palasi aiheeseen tilaamalla Waltarilta Aleksanteri I:stä kerto-
van käsikirjoituksen vuonna 1942. *Keisari rakastuu* -niminen käsikirjoitus
valmistui kesken jatkosodan, eikä sitäkään ryhdytty tuolloin filmaamaan.³⁰⁵
Särkkä selitti myöhemmin syyksi sota-ajan resurssipulan, mikä osin saattoi-

Tanssi yli hautojen
-elokuvan mainos
lupasi romantiikkaa
ja intohimoa.

kin olla syynä elokuvien filmauksen peruuntumiseen. Voi tulkita, että merkittävämpi syy *Keisari rakastuu* -elokuvan hyllyttämiseen oli sen poliittinen arkaluontoisuus. Käsikirjoitus kertoo siitä, kuinka venäläiset ovat valloittaneet Suomen vuonna 1809 ja surkeassa kunnossa oleva ruotsalais-suomalainen armeija yrittää sinnitellä Pohjois-Suomessa. Aihe olisi ollut liian kiusallinen tilanteessa, jossa Saksan sotaonni oli jo kääntynyt ja Neuvostoliiton voitto alkoi näyttää todennäköiseltä.³⁰⁶ Vaikka elokuvia ei tuolloin toteutettukaan, Mika Waltari muokkasi käsikirjoitukset historiallisiksi romaaneiksi *Kaarina Maununtytär* (1942) ja *Tanssi yli hautojen* (1944).

Kumpikin elokuva palasi yhtiön suunnitelmiin sodan jälkeen vuonna 1948, mutta lopulta vain *Tanssi yli hautojen* toteutettiin vuonna 1950.³⁰⁷ Elokuvalle oli korkea tuotantoarvo ja profiili ennakkomarkkinoinnissa, mikä muistutti suunnitelmia *Kaarina Maununtytär* -elokuvasta. Tämän lisäksi *Tanssi yli hautojen* voidaan nähdä jatkavan yhtiön sodanaikaisten suosittujen historiallisten pukuelokuvien sykliä. Yhteistä näille kaikille elokuville on romanttinen, jopa sentimentaalinen tarina, näyttävät puvut ja epookkilavastus sekä tähtinäyttelijät päärooleissa.

Tanssi yli hautojen -elokuvalle on kytköksiä myös Suomen Filmitoimiston historiallisten elokuvien arvokkaampaan pidettyihin suurmiessykleihin.³⁰⁸ Ensinnäkin tarina kertoo kansallisen historian merkittävänä pidetystä käännekohdasta, Suomen sodasta ja Porvoon valtiopäivistä. Toiseksi juoni on jopa hämmästyttävän samanlainen kuin *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi* -elokuissa: jälleen kerran nuori, kaunis nainen inspiroi suurmiestä toimimaan Suomen eduksi ja kansallisen tulevaisuuden hyväksi. Yhdistävänä tekijänä näissä kaikissa elokuissa oli paitsi tuotantoyhtiö myös tuottaja-ohjaaja Toivo Särkkä.

Yhtiö käyttikin *Tanssi yli hautojen* -elokuvan markkinoinnissa *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvasta tuttua strategiaa. Elokuva mainostettiin sekä intohimoisena rakkaustarinana että ”historiallisena suurelokuva”. Nyt tosin elokuvan ”historiallisuuden” korostamiseen liittyi myös verotussyitä, arvokkaaksi katsotun ominaisuuden avulla elokuva onnistuttiin saamaan vapaaksi leimaveroista sekä lapsille sallituksi.³⁰⁹ Aikalaiskriitikot eivät kui-

tenkaan olleet vakuuttuneita elokuvan historiallisuudesta, sen sijaan sitä pidettiin joko romanttisena pukuelokuvana tai auttamattoman vanhentuneena rakkauselokuvana.³¹⁰ Osaa kriitikoista ärsytti elokuvan romanttinen kuvaus kansallisesta historiasta ja myös sen patriootin paatos koettiin vanhan aikaiseksi.³¹¹

Tanssi yli hautojen -elokuvan jälkeen Suomen Filmitöiden ei enää tuottanut vastaavia romantiikkaa ja poliittista historiaa yhdistäviä elämäkertaelokuvia, vaikka haastattelussa T. J. Särkkä kertoikin suunnitelleensa elokuvaa J. V. Snellmanista.³¹² Sen sijan yhtiön romanttiset historialliset elokuvat olivat yhä selvemmin pukuelokuvia. Tämä saattoi vaikuttaa myös siihen, että *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvasta muokkaantui tematiikaltaan ja kerronnaltaan yksityisiin tunteisiin keskittynyt ja vähemmän kansallinen.

Vaikka muut yhtiöt eivät tuottaneet sykliin luokiteltavia elokuvia, sykliin liittyvänä suunnitelmana voi pitää Suomi-Filmin toteutumatonta elokuvaa *Keisarin kavaljeeri*, joka ilmaantui mainintana yhtiön mainoksiin vuonna 1951. Elokuvaa markkinointiin seikkailuna ”Katariina II:n hovista ja 1700-luvun vaiherikkaista vuosista”. Romanttisiin aiheisiin erikoistuneen Hannu Lemisen ohjaamaksi suunnitellun elokuvan pääosassa olisi ollut kestopäällykettä Tauno Palo.³¹³ Seikkailu jäi toteutumatta, eikä aiheeseen enää myöhemmin palattu.

Kansanlauluja ja toimintaa: ”balladielokuvat”

Suomalaiset tuotantoyhtiöt tekivät 1940-luvun lopulla ja 1950-luvun alussa useita tunnettuihin lauluihin perustuvia elokuvia: *Rosvo Roope* (Adams 1949), *Kanavan laidalla* (Suomi-Filmi 1949), *Kaunis Veera* (SF 1950), *Hallin Janne* (Fenno 1950) ja *Härmästä poikia kymmenen* (Suomi-Filmi 1950). *Rosvo-Roope* ja *Kanavan laidalla* olivat katsottuja elokuvia syksyllä 1949, mikä lieene vaikuttanut aiheen suosioon seuraavan vuoden tuotannoissa.³¹⁴ Myös kriitikot kiinnittivät huomiota aiheen yleisyyteen ja nimittivät elokuvia ”balladielokuviksi”, vaikka elokuvat olivat hyvin erilaisia ja vaikka *Rosvo Roope* ja *Kaunis*

Veera perustuivat suhteellisen tuoreeseen laulelmaan ja muut elokuvat vanhempiin kansanlauluihin.³¹⁵ Tunnetun laulun lisäksi ”balladielokuvia” yhdisti menneisyyteen sijoittuva tarina. Eniten toisiaan muistuttivat elokuvat *Hallin Janne* ja *Härmästä poikia kymmenen*, jotka kumpikin perustuivat 1800-luvun kansanlauluun tunnetuista rikollisista ja jossa kummassakin oli elämänkerallinen elementti.

Härmästä poikia kymmenen kuvaa Pohjanmaan historiaa 1800-luvun lopulla, jolloin häjyt terrorisoivat paikkakuntaa johtajinaan Isontalon Antti (1831–1911) ja Rannanjärvi (1828–1882).³¹⁶ Häjyjä vastaan asettuu Kauhavan uusi nimismies körttiläisten isäntien tukemana. Elokuvassa on myös romanttinen sivujuoni, Romeo ja Julia -motiivin kaltainen rakkaustarina Antin pojan Jannen ja körttiläisistäntä Pouttulan tyttären Katrin välillä. Vaikka elokuva oli hyvin erityyppinen kuin Suomi-Filmin aiempi elämäkertaelokuva *Ruusu ja kulkuri*, elokuvien toteutuksessa on yhteisiäkin elementtejä kuten tunnettu musiikki, kuvalliset motiivit ja paikallisteema. Kummassakin elokuvassa pohjanmaalaiset lakeudet muodostavat merkityksellisen kuvaston, musiikki hallitsee elokuvan tunnelmien ilmaisua ja paikallisuus on keskeistä elokuvan teemassa sekä henkilöhahmoissa.

Vaikka elokuvan *Härmästä poikia kymmenen* idea pohjautui tunnettuun³¹⁷ pohjalaiseen rekilauluun Antti Isotalosta ja Antti Rannanjärvestä, ei elokuvan ennakkojulkisuus juuri painottanut musiikkia tai laulua. Pieniä viitteitä laulun osuudesta elokuvassa antoi ”komeaäänisen” näyttelijä-laulaja Kalervo Nissilän valitseminen Anssin Jukan rooliin.³¹⁸ Lisäksi *Ilkassa* kuvitettiin ennakkoartikkelia kuoroharjoitusvalokuvien,³¹⁹ ja elokuun *Uutisaitassa* kerrottiin elokuvan studiokuvauksista, joissa tarvittiin ”körttiläisten virrenlaulua”.³²⁰ Elokuvan pieni esittelylehti kertoi, että yhtiön ”valtava pohjalaisnäytelmä reippaine lauluineen ja hurjine häjyineen saapuu kohta tähän teatteriin”. Esitteen kuvituksena oli sarjakuvamaisia piirroksia henkilöhahmoista, ja niiden viereen oli painettu elokuvassa kuultavien laulujen säkeistöjä.³²¹

Musiikin sijasta ennakkojulkisuudessa painottuivat elokuvan vauhdikkuus, autenttinen historiallisuus ja ”pohjalaisnäytelmien” perinne. Suomi-Filmin tuottaja Risto Orko vertasi elokuvan pohjalaisten tappeluja ”villin lännen fil-

mien” välienselvittelyihin.³²² Toimintaa lupasi myös elokuvan mainos: ”Vauhdikas elokuvakertomus Pohjanmaan lakeuksien hurjista häjyistä. Isontalon Antti, Rannanjärvi, Anssin Jukka raisuine seuralaisineen huimissa seikkaluissa.” Mainosta kuvitti Isoa Anttia näyttelvä Tauno Palo reteässä asennossa toinen käsi ylhäällä, toinen taskussa ja suu auki kuin valmiina huutamaan.³²³ Suomi-Filmille ei kuitenkaan riittänyt aikakauden suosikkinäyttelijä Palon³²⁴ mainosarvo ja vauhdikkuus. Tämän lisäksi se halusi markkinoida elokuvaa arvokkaana prestiisituohtantona, ”kulttuurihistoriallisena elokuvakertomuksena”.³²⁵ Elokuvaa esittelevissä artikkeleissa todettiin, ettei käsikirjoitus ”seuraa orjallisesti nimissä ja historiikissa alkuperäistä Isontalon ja Rannanjärven tarinaa”, mutta samalla elokuvan kansatieteellisiä ja historiallisia puolia korostettiin, se kuvaisi autenttisesti pohjalaisia.³²⁶ Elokuvasta rakennettiin mielikuvaa kollektiivisena, historiallisena elämäkuvauksena. Autenttisuuden leiman tuotantoon antoivat käsikirjoituksen tehnyt pohjalainen toimittajakirjailija Artturi Leinonen, asiantuntijana toimiva kansatieteilijä Kustaa Vilkuna, kuvaukset Pohjanmaalla sekä pohjalaiset amatöörinäyttelijät keskeisissä rooleissa.³²⁷

Suomi-Filmi kytki elokuvan myös aiempiin arvostettuihin pohjalaiskuviin puhumalla ”pohjalaisnäytelmästä”.³²⁸ Esimerkiksi Artturi Järviluoman tunnettu ja suosittu näytelmä *Pohjalaisia* (1914) oli sävelletty oopperaksi ja se oli myös filmattu kahteen kertaan, mykkäversiona vuonna 1925 (Suomi-Filmi) ja ääniversiona vuonna 1936 (SF). Kummankin filmatisoinnin tuotantoarvo oli korkea, ja erityisesti Suomen Filmitöiden versio vakiinnutti yhtiön aseman elokuvatuottajana.³²⁹

Suomi-Filmin markkinointitaktiikka oli onnistunutta. Valtion elokuva-tarkastamo hyväksyi elokuvan verottomaksi, ja elokuvan katsojamäärätkin olivat kohtalaisen hyvät.³³⁰ Muutamat aikalaiskriitikot viittasivat arviossaan muihin balladielokuviin, ”kansanlaulu- ja balladikuumeeseen”.³³¹ Pääosin elokuvaa luettiin silti kansankuvauksena, ja suurin osa kriitikoista kiitti elokuvan ”kansatieteellistä” tai ”kulttuurihistoriallista” aitoutta.³³² Myös elokuvan poikkeukselliseen ”vauhtiin ja iskuvoimaan” kiinnitettiin huomiota, vaikka muutamat kriitikot moittivat samalla juonen hajanaisuutta tai yksi-

puolisuutta.³³³ Elokuva siis määriteltiin tietyn kollektiivin, (häyjen tai pohjalaisten), ajanjakson (Pohjanmaan häyrykausi) tai tilanteen (häyjen ja körttien taistelu) historialliseksi kuvaukseksi.³³⁴ Juonen jyrkkä vastakkainasettelu sekä joidenkin elokuvan kohtausten toiminnallisuus ja vauhti saivat muutamat aikalaiskriitikot näkemään elokuvassa yhtymäkohtia lännenelokuviinkin.³³⁵ Sen sijaan elokuvaa ei määritelty elämäkerraksi, vaikka arvosteluissa puhuttiinkin elokuvan historiallisista henkilöistä.³³⁶

Myös *Hallin Jannen* (1950) taustalla on kansanlaulu ja kertomus kuuluisasta rikollisesta. Elokuva kertoo ryöstäjä Juho Mattilasta, alias Hallin Jannesta, (1846-?), joka ryösti ja murhasi postimiehen Kuorevedellä, Keski-Suomessa ja joka tämän vuoksi tuomittiin vankileirille Siperiaan.³³⁷ Elokuvan tuottaja, Fenno-Filmi, oli tehnyt trillereitä ja draamoja 1940-luvun kuluessa, mutta vain yhden menneisyyteen sijoittuvan elokuvan, *Kylänraittien kuningas* (1945).³³⁸ Fenno-Filmin tuottajan Mauno Mäkelän muistelmien mukaan yhtiö oli konkurssin partaalla vuonna 1949.³³⁹ Yhtiön aiemmasta linjasta poikkeavan, kaltiin³⁴⁰ elokuvan filmaaminen kertoo yhtiön odottaneen elokuvalta paljon.

Aihetta mitä ilmeisimmin pidettiin lupaavana. Tästä kertoo se, että Hallin Janne oli noussut esiin jo pari kertaa aiemminkin elokuvayhtiöiden suunnitelmissa. Fenno-Filmin johtajalla Väinö Mäkelällä oli 1930-luvun lopulla ollut lyhytikäinen tuotantoyhtiö Väinän Filmi, joka ilmoitti syksyllä 1938 Roland af Hällströmin ohjaavan *Hallin Jannen* kevääksi 1939.³⁴¹ Tämän jälkeen Suomen Filmiteollisuus kiinnostui Hallin Jannesta. Keväällä 1941 se ilmoitti filmaavansa Hallin Jannen elämää käsittelevän elokuvan, josta tulisi ”maalaisromanttinen’ sankariepos” ja yhtä kiehtova kuin *Kulkurin valssi* (1941) oli ollut. Pääosia tulisivat näyttelämään suosikinäyttelijät Tauno Palo ja Regina Linnanheimo.³⁴² Suomen Filmiteollisuuden suunnitelmaa ei kuitenkaan toteutettu, mutta Mauno Mäkelän muistelmien mukaan Fenno-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus kiistelivät vielä 1940-luvun lopulla siitä, kumpi yhtiö saisi filmata Hallin Jannen.³⁴³

Fenno-Filmi pyrki markkinoimaan elokuvaansa romantiikkaa ja seikkailua sisältävänä suurtuotantona. Mainoksessa ”syksyn suurtapaukseksi” nimetetyn elokuvan valmistumista seurattiin *Elokuva-Aitassa*, ja esiin nostettiin

pääosanesittäjän Helge Heralan lisäksi näyttelijät, jotka esittivät elokuvassa Hallin Jannen rakastettuja, Rauha Rentola, Laila Jokimo, Anja Kola sekä Eeva-Kaarina Volanen.³⁴⁴ *Elokuva-Aitassa* kuvattiin elokuvan erään romanttisten kohtauksen filmausta, ja lisäksi mainoskuviissa Herala esiintyi vuoroin kunkin naispääosanesittäjän kanssa.³⁴⁵ Ajankohdan suosikkinäyttelijäksi kohonneen Volasen rekrytoiminen elokuvaan lisäsi tuotannon markkina-arvoa, sillä pääosanesittäjä Herala oli vielä tuolloin elokuvakulttuurissa tuntematon teatterinäyttelijä.³⁴⁶

Toisaalta yhtiö pyrki liittämään elokuvaan myös vakavan prestiisielokuvien piirteitä. Käsikirjoituksen todettiin pohjautuvan kansantietouteen ja oikeuden pöytäkirjoihin, eikä suinkaan ryöväristä aiemmin kirjoitettuun näytelmään tai romaaniin. ”Siinä on pyritty selittämään Jannen tarina pohjiaan myöten,” lupasi ohjaaja Roland af Hällström elokuvaa esittelevässä ennakkojutussa.³⁴⁷ Kansatieteellistä aitoutta ja historiallista arvoa tuottivat elokuvaan lisäksi kuorevetiset kuvauspaikat, paikalliset avustajat sekä historiallinen puvustus.³⁴⁸

Elokuvan tarkastusanomuksessa puolestaan elokuva määriteltiin ”tai-defilmiksi”, koska se psykologisesti perustellen esittää rikollisen parannuskertomuksen.³⁴⁹ Sensuuriviranomaisille esitetty elokuvan määritelmä kytkeekin aikakauden ongelmaelokuviin, ja rikollistematiikan kautta sillä voidaan nähdä olevan yhteyksiä myös aiempiin amerikkalaisiin rikos- ja gangsterielokuviin, joissa useissa oli taustalla ajankohtainen uutinen ja todellinen henkilöahmo.³⁵⁰ Psykologinen henkilökuvaus tai elämäntarinan perinpohjaisuus ei kuitenkaan korostunut elokuvan markkinoinnissa eikä varsinaisen elokuvan kerronnassa, joten tarkastusanomuksen kuvailu voidaan tulkita Fenno-Filmin taktiseksi yritykseksi saada *Hallin Janne* verovapaaksi. Tämä ei onnistunut, vaan sille määrättiin kotimaisten ajanviete-elokuvien veroprosentti 15.³⁵¹

Kriitikot lukivat elokuvan muiden balladielokuvien joukkoon, mutta heillä oli erilaisia mielikuvia siitä, millainen on hyvä balladielokuva.³⁵² Useat kriitikot pitivät balladin yhdistämistä romanttiseen seikkailujuoneen, ”toiminnan ja romanttisten tunnelmain kotimaista kansancocktailia”, onnistuneena.³⁵³ Vain muutamissa arvioissa todettiin, ettei elokuvan toiminnallisuus kuulu

balladiin.³⁵⁴ Totuudenmukaista elämäkerrallisuutta ei pidetty balladi aiheessa tärkeänä, vaikka arvioinneista käy ilmi, että elokuva ”kuvastelee tunnetun markkinasankarin ja naisten hurmaajan elämänvaiheita”. *Hallin Jannea* ei myöskään kutsuttu elämäkertaelokuvaksi.³⁵⁵ Kulttuurihistoriallisuus ja kansankuvaus nousivat esiin osassa kritiikeistä, mutta nämä piirteet eivät määrittäneet elokuvaa niin selvästi kuin samaan aikaan ensi-iltaan tullutta *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvaa.³⁵⁶

Hallin Janne ei onnistunut yhtiön taloudellisten odotusten mukaisesti, sillä yleisömenestys oli keskimääräistä heikompi kotimaisten elokuvien joukossa. Vaikka vuokratuotot olivatkin kohtuulliset, aiheuttivat korkeat tuotantokustannukset puolentoista miljoonan tappiot.³⁵⁷ *Hallin Janne* olikin Fenno-Filmin viimeinen tuotanto, eikä se pystynyt pelastamaan yhtiön taloutta. Loppuvuodesta yhtiön tuotanto-osasto yhdistettiin Adams-Filmin tuotanto-osastoon. Uusi tuotantoyhtiö Fennada ei palannut enää tämäntyyppisiin elämäkerrallisiin aiheisiin. Suomi-Filmi kehitti balladi-idea paluun aiempiin kansallisromanttisiin näytelmäfilmaisointeihin. Se toteutti uusintafilmaisoinnin Larin-Kyöstin kirjoittamasta runoelmasta *Kuisma ja Helinä* (1951), joka kuitenkin poikkesi selvästi laulelmiin perustuvista elämäkerrallisista elementteistä sisältävistä elokuvista. Kansanlauluihin pohjautuva elämäkerrallinen sykli kulutti itsensä loppuun varsin nopeasti, mihin saattoi olla syynä se, ettei sopivia, aikalaisia kiinnostavia rekilauluja tai arkkiveisuja enää löytynyt. Painavampi syy lienee kuitenkin ollut se, että vauhdikkaat musiikkielokuvat alkoivat yhä enemmän hyödyntää tuoreempaa musiikkia, ajankohdan iskelmiä ja ”ralleja”.

Elämä revyyssä: populaarimusiikki menestysselementtinä

Ajanvietemusiikin hyväksikäyttö ei ollut suomalaisessa elokuvassa uutta. Musiikkituotannon ja elokuvan toisiaan hyödyntävä yhteiselo oli alkanut jo äänielokuvan alkuaikoina 1930-luvun alussa.³⁵⁸ Sodan aikana ajanvietemusiikki sai tavallista enemmän tilaa kulttuurissa. Sota-aikana populaarimusiikilla

oli vankka sija rintamamiesten viihdytyskiertueilla, ja poikkeuksellisesti se sai soittoaikaa radiosakin, esimerkiksi radioiduissa ajanvietekonserteissa ja Reino W. Palmroth alias Reino ”Palle” Hirvisepän toimittamassa radio-revyyssä. Sota- ja kotirintamalla haluttiin kuulla iskelmiä, haitarinsoittoa ja rehvakkaan hupaisia kupletteja, ei vain klassista laulua tai orkesterimusiikkia. Propaganda- ja viihdytystoiminnasta vastaavat toteuttivat yleisön toiveet, sillä ”ikäväntorjunnan” katsottiin toimivan hyvin osana mielialanohjailua.³⁵⁹ Suomen Filmitoimisto oli mukana tässä musiikkikulttuurin muutoksessa filmaamalla suosittuja hupinumeroita sekä iskelmänumeroita sodan aikana ja sen jälkeen. Esimerkiksi sota-ajan viihdyttäjän Einari Ketolan korpraali Möttöshahmo vitseineen nähtiin elokuvassa ”Niin se on poijaat” (SF 1942), vuosikymmenen lopun huippusuosittu laulaja Henry Theel esiintyi elokuvissa *Serenadiluutnantti* (SF 1949), *Köyhä laulaja* (SF 1950) ja *Vain laulajapoikia* (SF 1951) sekä tunnettu lauluyhtye tähditti oman nimistään elokuvaa *Kipparikvartetti* (SF 1952).³⁶⁰ Populaarimusiikkilämäkertojen *Orpopojan valssi* (SF 1949), *Tytön huivi* (SF 1951) ja *Säkkijärven polkka* (Fennada 1955) syklin voi lukea osaksi tätä laajempaa populaarimusiikin sykliä.

Syklin taustalla voi nähdä myös ulkomaiset mallit, kuten Zarah Leanderin ja Marika Rökkin tähdittämät saksalaiset revyy-elokuvat *Ensi-ilta* (*Premiere* 1937, ensi-ilta Suomessa 18.4.1937), *Unelmieni tyttö* (*Die Frau meiner Träume* 1944, ensi-ilta Suomessa 28.1.1949) tai *Fregola - tanssin kuningatar* (*Fregola* 1948, ensi-ilta Suomessa 1.2.1952). Sodan aikana ja sen jälkeen oli teattereihin tullut myös useita amerikkalaisia musikaalilämäkertoja, kuten *Kadun sävelmä* (*Tin Pan Alley* 1940, ensi-ilta Suomessa 10.5.1942), *Primadonna* (*Lillian Russell* 1940, ensi-ilta Suomessa 20.4.1940), *Kaunis Sally* (*My Gal Sal* 1942, ensi-ilta Suomessa 2.7.1944), *Dixie* (1943, ensi-ilta Suomessa 9.9.1945), *Kiihoittavaa rytmiä* (*Birth of the Blues* 1941, ensi-ilta Suomessa 1946), ja *Ziegfeldin tähtirevyy* (*Ziegfeld Follies* 1946, ensi-ilta Suomessa 24.1.1947).

Syklin käynnisti sodanjälkeinen ”Tanner-renessanssi”. Reino Hirvisepä toimitti jouluksi 1946 kuplettilaulaja Alfred J. Tannerin tuotannosta laulukoelmaa *Kuolemattomia kupletteja*, johon oli liitetty myös kuplettimestarin lyhyt elämäkerta. Kokoelman kysyntä oli niin suurta, että siitä otettiin heti

seuraavana vuonna toinen ja kolmas painos.³⁶¹ Vuonna 1927 kuolleen Tannerin ”paluuta” julkisuuteen edistivät myös Hirvisepän vuonna 1947 hänestä pitämä radioesitelmä ja erityisesti Hirvisepän organisoimat Tannerin muistokonsertit eri puolella maata.³⁶² Oletettavasti Tanner-konserttikiertue vastasi hyvin ajan kysyntään, sillä sodan jälkeen yleisöllä oli hyvin rajatut mahdollisuudet kuulla suosittuja lauluja ja humoristisia kupletteja musiikkimedian kautta. Yleisradion johtoon vuonna 1945 valittu Hella Wuolijoki halusi jatkaa radion sotaä edeltänyttä korkeakulttuurista linjaa, ja hän esimerkiksi lopetti Pallen radiorevyyt.³⁶³ Myös äänilevytuotanto kärsi sodanjälkeisestä pulasta, joten suosittua musiikkia ei ollut helposti saatavilla.³⁶⁴ Reino Helismaa levyttikin Tannerin lauluja Tanner-kiertueen jälkeen vuonna 1948.³⁶⁵

Suomen Filmiteollisuus tarttui siis hyvin ajankohtaiseen populaarimusiikin ilmiöön ryhtyessään filmaamaan J. Alfred Tannerin elämäkertaa. Tanner-renessanssin suosion perusteella tuottaja T. J. Särkkä saattoi odottaa, että yleisö jo etukäteen olisi kiinnostunut musiikkielokuvasta. Elokuvaa ei tarkoitettu yhtiön prestiisituotannoksi.³⁶⁶ Projekti annettiin ajanvieteaiheisiin keskittyneen Ville Salmisen ohjattavaksi, joka itse määritteli elokuvan ”ajanvietelinjaan” kuuluvaksi ”musiikkielokuvaksi”.³⁶⁷ Elokuvaa markkinoitiinkin erityisesti tunnetun musiikin kautta. Elokuvan mainos lupasi Tannerin ”helmeileviä sävelmiä ja kuolemattomia kupletteja”, olettaen yleisön tietävän, mistä puhuttiin.³⁶⁸ ”Orpopojan valssissa” hän [pääosanesittäjä Sakari Halonen] laulaa toistakymmentä Tannerin tunnettua kuplettia ja joukon lyyrillisiä kappaleita”.³⁶⁹ Muutamissa ennakoartikkeleissa oli konserttiohjelmaa muistuttavia listoja kupleteista, jotka elokuvassa esitettäisiin: ”Kupleteista mainittakoon Orpopojan valssi, Viimeinen lautta, Heppu Helsingistä, Kuskin laulu, Nujulan talkoopolkka, Oi, kaunis tyttö, Mä ootan sua, Vihellän vaan, Hiilenkantaja Jokinen, Tyttö ja huivi, Oi Kantarella, Laulu on se ollut mun päivieni ratto, Paimenpoika ja Kiperäpolkka”, luettiin *Elokuva-Aitassa*.³⁷⁰

Elokuvasta tuli menestys yleisön keskuudessa.³⁷¹ Myös kriitikot olivat myönteisesti yllättyneitä ja arvioivat elokuvan kohtalaisen onnistuneeksi ajanviete-elokuvaksi. Se määriteltiin ”romantisoiduksi elämäkertaelokuvaksi” tai ”Tannerin elämää kuvailevaksi elokuvasovitukseksi”, mutta kriitikot eivät



kiinnittäneet elämäkerrallisiin piirteisiin suurta huomiota, koska elokuvan juoni perustui pääosin musiikkiesityksiin.³⁷² Elokuvan suosio innosti Suomen Filmiteollisuuden suunnittelemaan elokuvasta sarjaa, sille käsikirjoitettiin kaksi jatko-osaa *Tytön huivi* ja *Tanner on valttia*. *Tytön huvin* (1951) juoni ei enää pohjautunut elämäkerrallisiin faktoihin, vaan elokuva kuvaa elämäilöisen Affun morsionetsintää Suomen suvessa. Keskeisessä roolissa oli jälleen musiikki, johon nyt liitettiin romanttinen ja humoristinen maalaiskuvasto.³⁷³ *Tytön huivi* ei enää menestynyt yhtä hyvin kuin sarjan ensimmäinen elokuva, eivätkä kritikoitkaan jaksaneet enää innostua ”vähjätäneen makuisesta kupletti-idyllistä”, vaikkei elokuvaa täysin tyrmättykään.³⁷⁴ Laimea vastaanoton voidaan tulkita vaikuttaneen siihen, että seuraavan Tanner-elokuvan päähenkilö ja nimi muutettiin niin, että Tanneriin ei enää viitattu. Teatterimaailmaan sijoittuvan elokuvan, *Mitäs me taiteilijat* (1952), päähenkilöä esittää kuitenkin Tanner-elokuvista tuttu Sakari Halonen.

Suomen Filmiteollisuus suunnitteli toistakin populaarimusiikkia hyödyntävää elämäkertaa harmonikkamestari Viljo, ”Vili”, Vesterisestä (1907–1961), joka oli tullut kuuluisaksi 1930-luvulla. Tällöin hän muun muassa voitti pohjoismaiset harmonikkakilpailut kolmasti sekä soitti suosikkiorkesteri Dallapéssa. Sotavuosina hän esiintyi sotilaiden viihdytyskiertueilla ja hänen levyttämänsä *Säkkijärven polkka* nousi suureen suosioon.³⁷⁵ Reijo Helismaa kirjoitti Suomen Filmiteollisuudelle Vesterisen elämästä kertovan käsikirjoituksen, mutta sitä ei filmattu.³⁷⁶

Uransa etenemiseen tyytymätön ohjaaja Ville Salminen vaihtoi Suomen Filmiteollisuudesta kilpailevaan yhtiöön Fennadaan vuonna 1953, ja oletettavasti hän vei idean Vesteris-elämäkerrasta mukanaan.³⁷⁷ Fennadan tuottamassa elokuvassa *Säkkijärven polkka* (1955) käsitellään musiikin lisäksi vakavampia teemoja, kuten menetetyn Karjalan aiheuttamaa koti-ikävää. Elokuvan markkinointi korosti kuitenkin musiikkia ja elokuvan viihdyttäviä piirteitä. *Elokuva-Aitan* elokuvaa esittelevässä artikkelissa ”elämäkerrallisen musiikkielokuvan” kerrottiin sisältävän ”paljon herttaista herkkyyttä ja huumoria sekä musiikkia tietenkin – pianoa, haitaria, bassoviulua ja Dallapeetä”.³⁷⁸

Aikalaiskriitikot luokittelivatkin elokuvan kevyeksi ajanvietefilmiksi,

mutta he pitivät sitä miellyttävänä poikkeuksena ajankohdan populaarimusiikkiin perustuvien ”rallifilmien” joukossa. Muutamissa arvioissa elokuvan esikuvaksi nähtiin ”rallifilmien” lisäksi amerikkalaiset viihdetaiteilijoiden elämäkertoja kuvaavat elokuvat.³⁷⁹ Elokuvan elämäkerrallinen elementti nousi selvästi esiin elokuvan arvioissa. Helsingiläisten lehtien *Helsingin Sanomien*, *Ilta-Sanomien* ja *Työkansan Sanomien* kriitikot kutsuivat *Säkkijärven polkkaa* elämäkertaelokuvaksi, ja muutkin esittelivät elokuvan kertovan Vesterisen elämänvaiheista vaikkakin ”romantisoidusti”.³⁸⁰

Elokuvan myönteisestä vastaanotosta huolimatta elokuvateollisuus ei jatkanut populaarimusiikkia hyödyntävien elämäkertaelokuvien sykliä. Yksi syy tähän saattoi olla Yleisradion linjanmuutos 1950-luvun puolivälissä, jolloin se alkoi yhä enemmän soittaa populaarimusiikkia. Myös äänilevyjen myynti lisääntyi.³⁸¹ Populaaria musiikkia hyödyntäviin aiheisiin palattiin 1950–1960-lukujen taitteessa, jolloin elokuvateollisuus oli jo vakavissa taloudellisissa vaikeuksissa ja se pyrki tavoittamaan erityisesti nuorta yleisöä suosittujen laulajien avulla.³⁸² Viitteitä aiemmasta syklistä voidaan nähdä Suomen Filmitöiden tuottamissa elokuvissa *Kertokaa se hänelle* (SF 1961) ja *Kun tuomi kukkii* (SF 1962). Ne kertovat fiktiivisen elämäntarinan laulaja Mauno Katajasta, jota esittää suosittu laulaja Mauno Kuusisto.³⁸³ Suosiosta huolimatta syklillä ei ollut elinmahdollisuuksia, sillä viiden vuoden sisällä teollinen elokuvatuotanto hiipui kokonaan.³⁸⁴

Elämäkertaelokuvan nimeäminen ja studiotyylit

Elämäkerrallisten syklien joukko paljastaa suomalaisen elokuvateollisuuden epävarman taloudellisen aseman. Kaikki muut syklit paitsi populaarimusiikkielämäkerrat muodostuivat tuotantoyhtiöiden kalliista prestiisituotannoista. Syklejä voidaan näin ollen pitää taloudellisesti riskialttiina. Monet elämäkertaelokuvasuunnitelmat jäivätkin toteutumatta juuri taloudellisista syistä, mutta myös materiaaliset tai poliittiset syyt vaikeuttivat näiden elokuvien tuotantoa. Jopa menestykselliset syklit olivat pieniä ja hiipuvia, koska syklin

edelleenkehittely olisi tullut liian kalliiksi, prestiisituotanto ei enää tuottanut prestiisiä tai olosuhteet olivat muuttuneet niin, että yhtiöiden oli löydettävä jälleen uusia tapoja puhutella pientä kotimaista yleisöä.

Pieniä syklejä ja nopeaa syklikiertoa voi pitää pienen elokuvatuotantomaan erityispiirteenä. Resurssit eivät riittäneet toteuttamaan kaikkia suunnitelmia: yhden tuotetun elokuvan taustalla saattoi olla useitakin suunnitelmia filmata samanlainen elokuva, mutta suunnitelmat jäivät käsikirjoitus- tai ideointias- teelle. Syklin vakiintumisen sijasta kehitettiin jatkuvasti uusia syklejä, jotka voisivat herättää uutta kiinnostusta yleisössä.

Näin ollen historiallisten henkilöiden elämästä kertovat elokuvat eivät vakiintuneet selväksi lajityypiksi Suomessa vielä 1950-luvun puoliväliin mennessä. Tähän mennessä tuotetut kotimaiset elämäkerralliset elokuvat voidaan nähdä heterogeenisenä, usean syklin joukkona: kansallisromanttiset näytelmäadaptaatiot (*Elinan surma*, *Simo Hurtta*), suurmieselokuvat (*Runon kuningas ja muuttolintu*, *”Minä elän”*), korkeakulttuuriaiheiset musiikkielä- mäkerrat (*Ballaadi*, *Ruusu ja kulkuri*, *Mä oksalla ylimmällä*), kuninkaalliset romanssit (*Tanssi yli hautojen*), kansanlauluihin perustuvat elämäkerrat (*Hal- lin Janne*, *Härmästä poikia kymmenen*) sekä populaarimusiikkielämäkerrat (*Orpopojan valssi*, *Tytön huivi*, *Säkkijärven polkka*) muodostavat kukin hy- vin pienen ja useimmiten lyhytikäisen syklin. Sykleillä on keskenään tiettyjä yhteisiä piirteitä, elämäkerrallisen elementin lisäksi usein menneisyyteen sijoittuva tarina, romanttista rakkautta painottava juoni tai musiikin keskei- syys kerronnassa. Nämä piirteet viittaavat kuitenkin myös moniin muihin sykleihin tai lajityyppeihin, joihin elämäkerrallisilla sykleillä oli usein myös tuotannollisia yhteyksiä.

Vielä 1930-luvun lopulla aikalaisilla ei myöskään ollut käytössään sellais- ta käsitteellistä kategoriaa kuin elämäkertaelokuva. Se, että elokuva kertoi historiallisesta henkilöstä ja oli tietyntyyppinen, tuli esiin ulkomaisten tai kotimaisten esimerkkien kautta sekä sanayhdistelmillä. Jäger-Filmin elokuvia esitellessä viitattiin ulkomaisiin historiallisiin elokuviin, jotka olivat jo suo- malaiselle yleisölle tuttuja. Suomen Filmitoimisto käytti sanaa ”kulttuurihis- toriallinen elokuva” esitellessään *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuva ja

mainitsi selvästi nimeltä ne ulkomaiset elokuvat, jotka olivat antaneet mallin kotimaiseen vastaavaan. Myöhemmin ulkomaisia esimerkkejä ei välttämättä tarvittu, esimerkiksi *Ballaadi ja Ruusu ja kulkuri* -elokuvien yhteydessä voitiin jo viitata tuottajayhtiön aiempiin ”kulttuurihistoriallisiin elokuviin”. Sanayhdistelmät ”musiikkielokuva Gabriel Linsénin elämästä”, ”Tanner-elokuva” tai ”Hallin Jannen tarina” kuvasivat aikalaisyleisölle sitä, että kyse oli tietystä henkilöstä kertovasta elokuvasta.

Ennakkojulkisuudessa ja elokuvakritiikeissä alkoi 1940-luvulla esiintyä sanoja ”elämäkerrallinen” tai ”elämäkertaelokuva”. Rick Altmanin teoriaa mukaillen voidaan tulkita, että tällöin elämäkertaelokuvan käsitteellinen kategoria alkoi muotoutua. Altmanin mukaan genren vakiintuessa käsitteellisesti elokuvatyyppejä kuvaavat adjektiivit ja substantiivit sulautuvat vähitellen yhteen.³⁸⁵ Tosin elämäkertaelokuva-sanan käyttö ei ollut Suomessa vielä 1950-luvun puolessavälissäkään kattavaa, kotimaisten elokuvien yhteydessä määritelmää käyttivät elokuviin perehtyneet pääkaupunkilehtien kriitikot.

Elokuvien nimeämiseen vaikuttivat elokuvakulttuurin, kotimaisten ja ulkomaisten mallien, lisäksi myös se kulttuurinen konteksti, mistä elokuvan aihe oli peräisin. Esimerkiksi *Elinan surma* oli jo merkityksellistetty historialliseksi draamaksi teatterien näyttämöillä. *Härmästä poikia kymmenen* puolestaan näyttäytyi tunnettujen pohjalaiskuvausten ja ”pohjalaisnäytelmien” sarjan jatkona.

Voi kysyä, millainen osuus elämäkerrallisella elementillä oli kunkin elokuvan merkityksellistämisessä, kun elokuvat ovat heterogeenisiä hybridejä, joita ei kutsuttu elämäkerroiksi? Elämäkerrallisella elementillä, otaksutulla totuudenmukaisuudella ja autenttisuudella, elokuvien trendihierarkialla sekä kriitikoiden omaksumalla arvohierarkialla näytti olleen selkeä yhteys. Mitä arvokkaammaksi koettu elokuva, sitä korostuneemmin autenttisuutta ja totuudenmukaista elämäkerrallisuutta tuotiin esiin ennakkomarkkinoinnissa, ja sitä enemmän niihin kiinnitettiin huomiota aikalaiskritiikeissä. Tämä oli yhteydessä myös kuvatun henkilön statukseen; suurmieselokuviissa autenttisuutta ja totuudenmukaista elämäkerrallisuutta pidettiin tärkeänä, populaarimusiikkielämäkerroissa vähemmän merkittävänä.

Tuotantoyhtiöt, varsinkin vakiintuneimmat yhtiöt Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus, pystyivät ohjaamaan elokuviansa luokittelua. Useimmiten kriitikot lukivat elokuvaa ennakkomarkkinoinnin tyypittelyn kautta. Elokuva-aatettiin kylläkin pitää lajissaan epäonnistuneena, mutta vain harvoin tyypittely kiistettiin. Niinpä tuotantoyhtiöt hyödynsivät totuudenmukaista elämäkerrallisuutta ennakkomarkkinoinnissa silloin, kun se sopi elokuvan arvoon trendihierarkiassa. Lisäksi totuudenmukaista elämäkerrallisuutta käytettiin hyväksi elokuvien tarkastusanomuksissa.

Erityisesti niissä elokuvissa, jotka perustuivat alkuperäiskäsikirjoitukseen, elämäkerrallinen elementti toimi myös puhuttelun apuna.³⁸⁶ Tuttu henkilö ja hänen elämäntarinansa olivat jotakin, mihin mahdolliset katsojat voivat kiinnittää huomionsa ja mikä voi herättää uteliaisuuden. Samalla elokuvaan yhdistyi uutuuden viehätys, henkilöä ja hänen elämäänsä ei ollut vielä nähty valkokankaalla. Elämäkerrallinen elementti voidaan siis nähdä merkittävänä osana syklien toimintalogiikkaa, tutun ja uuden kietoutumisena yhteen. Elämäkerrallisen elementti toimi vielä yksityiskohtaisemminkin puhuttelun apuna: tietyn henkilön elämän saatettiin kuvitella puhuttelevan erityisesti tiettytyypistä yleisöä, esimerkiksi *Ruusu ja kulkuri* -elokuva salonkimusiikin ystäviä, *Härmästä poikia kymmenen* -elokuva pohjalaisia tai *Orpopojan valssi* -elokuva Tannerin kupleteista pitäviä. Puhutteluun vaikutti myös se, millaisia hybridisiä ominaisuuksia elokuvassa kaiken kaikkiaan oli. Suomen Filmiteollisuus pyrki puhuttelemaan naisyleisöä yhdistämällä romantiikkaa elämäkerralliseen elementtiin. Suomi-Filmin tuotannoissa painotettu autenttisuus ja vakavuus vihasivat elokuvien pyrkivän puhuttelemaan miehiä, joiden kiinnostuksen kohteeksi oletettiin faktat ja autenttisuus. Toisaalta elokuvaan liittyi kaikille, erityisesti nuorisolle, suunnattu sivistyspyrkimys.

Niin puhuttelu kuin hybridiyhdistelmätkin liittyivät tuotantoyhtiön studiotyyliin. Yhtiön studiotyyli määritti, mitä aiheita elokuvaan yhdistettiin, miten se kerrottiin ja mitä korostettiin elokuvan markkinoinnissa. Jäger-Filmin kansallisromanttinen aihevalinta oli luontevaa jatkoa aiemmalle tuotannolle, ja se sopi hyvin 1930-luvun historian nousukauteen. Suomen Filmiteollisuuden tuotannossa näkyy sen populistinen tyyli. Yhtiö oli innokas

omaksumaan suosittuja aiheita ulkomailta (kulttuurihistoriallinen elokuva) tai muusta mediasta (populaarimusiikkielämäkerrat). Keskeistä oli myös se, miten nämä aiheet yhdistettiin rohkeasti eri elementteihin. Suomen Filmitelollisuus liitti häpeämättä vähemmän arvostettuja piirteitä, kuten romantiikkaa, arvostettuihin aiheisiin, kuten kansalliseen historiaan, ja hyödynsi tätä myös elokuvien markkinoinnissa. Sekä Jäger-Filmi että Suomen Filmitelollisuus näyttäytyivät myös eräänlaisina haastajina pidempi-ikäiselle Suomi-Filmille. Kumpikin tuotantoyhtiö pyrki 1930-luvun lopulla korostamaan ”ensimmäisyttään”, pioneerirooliaan uusien elokuvatyypin tuomisessa Suomeen.

Fenno-Filmi, ja myöhemmin Fennada, muistuttaa osin aihevalinnoissaan Suomen Filmitelollisuutta. Tämä käy ilmi siinä, miten yhtiöt kilpailivat samoista ideoista, *Hallin Jannesta* ja *Säkkijärven polkasta*, jotka kummatkin tarjosivat aiheen viihdyttävään ajanviete-elokuvaan.

Suomi-Filmin studiotyyli näyttäytyy aihevalinnan ja hybridiyhdistelmien kannalta varovaisemmalta. Se yleensä tuli mukaan sykliin vasta, kun joku sen kilpailijoista oli tuottanut sykliin kuuluvan elokuvan. Suomi-Filmin elokuvat markkinoitiin arvokkaina prestiisituohtoina, joissa autenttisuus, totuudenmukaisuus ja kansallinen tunne korostuivat. Vaikka esimerkiksi *Ruusu ja kulturi* -elokuvassa yhdistyvät populaarina pidetty rakkausjuoni ja kansallinen tunne, on yhdistelmä toteutettu vähemmän spektakelisoivasti kuin Suomen Filmitelollisuuden elokuvissa. Suomi-Filmille varovaisuus oli taloudellisesti mahdollista, sillä sen tuotot eivät perustuneet ainoastaan tuotantoon. Niinpä yhtiön ei tarvinnut jatkuvasti yrittää löytää uusia aiheita puhutellakseen mahdollisimman laajaa yleisöä, vaan se pystyi tavoittelemaan prestiisielokuvillaan statusarvoa.

Elämänkerronnan konventiot

Yhtenä modernin länsimaisen yhteiskunnan muutoslinjana on pidetty yksilöitymistä. Keskiaikaisen yhteiskunnallisen ja kulttuurisen järjestyksen murtuessa vahvistui käsitys ihmisen yksilöllisyydestä ja siitä, että yksilö

on olennainen kokonaisuus, olemisen lähtökohta.³⁸⁷ Muutos vaikutti myös elämäkertoihin. Kuuluisien henkilöiden elämästä kertomisen perinne on pitkä, mutta modernien ajatusmallien myötä elämäkertojen päähenkilö alkoi rakentua toisin. Kun keskiajalla kuvattiin kuninkaallisten, aateliston, piispojen, paavien ja pyhimysten tekoja, sen tarkoituksena oli antaa esimerkki hyveellisestä, ideaalista elämästä, ja samalla vahvistaa kerrotun henkilön tai instituution asemaa. Se, että päähenkilöt esitettiin toistensa kaltaisina, toistuvina tyyppeinä, ei haitannut, koska kertomusten pääfunktio liittyi esikuvan esittämiseen.³⁸⁸ Modernin ajan elämäkertoissa on pyritty tulkitsemaan tietyn henkilön persoonallisuutta ja elämää: millä tavalla hän on poikkeuksellinen, mitä juuri hänen elämänsä merkitsee.³⁸⁹

Toisaalta elämänkertomisen aiempi perinne ei täysin katkennut. Esimerkiksi 1800-luvun historiankirjoituksen piirissä syntyneille laajoille elämäkertoille oli tyyppillistä päähenkilön monumentalisointi. Kirjoitettiin suurmiesten historiaa ja esikuvallisiksi kuvattujen henkilöiden elämästä.³⁹⁰ Toisenlaisia kuvaustapoja nousi esiin ensimmäisen maailmansodan jälkeen yleistyneissä moderneiksi kutsutuissa elämäkertoissa. Ne hyödynsivät vuosisadan vaihteen uusia psykologisia suuntauksia, muun muassa psykoanalyysiä, ja kuvasivat päähenkilöitään estottomasti ja myötäeläen. Pyrkimyksenä oli ”sielunmuotokuva”. Tosin välttämättä tällöinkään ei luovuttu henkilön monumentalisoinnista.³⁹¹

Henry M. Taylor on ajoittanut elämäkertaelokuvan uuden vaiheen maailmansodan jälkeiseen aikaan, erityisesti 1960-luvulle. Uuden vaiheen elämäkertoille olivat tyyppillisiä antisankarit ja patologiset persoonallisuudet, tavalliset ihmiset sekä aiempien suurten hahmojen kyseenalaistaminen. Elämäkertojen tarinoiden aiheeksi otettiin yhä enemmän myös naisia tai henkilöitä, jotka kuuluivat aiemmin marginalisoituihin etnisiin tai seksuaalisiin ryhmiin.³⁹²

Suomessa esikuvalliset elämäkerrat olivat tavallisia 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa.³⁹³ Sen sijaan psykologisointi ja uudet psykologian suuntaukset eivät historiallisia romaaneja tutkineen Markku Ihosen mukaan saaneet merkittävää sijaa suomalaisissa historiallisissa romaaneissa ja historiallisissa

elämäkertaromaaneissa ennen toista maailmansotaa. Poikkeuksena olivat esimerkiksi Tatu Vaaskiven historialliset elämäkertaromaanit *Loistava Armfelt. Elämäkertaromaani* (1938) ja *Yksinvalti. Romaani* (1942) ja Mika Waltarin *Sinuhe egyptiläinen* (1945).³⁹⁴

Suomalaisissa 1930–1950-lukujen elämäkertaelokuvissa voidaan nähdä hidas ja hienovireinen muutos, joka vastasi sekä elämäkertaelokuvissa että kirjallisuudessa tapahtunutta kehitystä. Kuvauksen kohteeksi valittiin Taylorin määrittämän uuden vaiheen kaltaisia henkilöitä. Samalla omaksuttiin aiempaa psykologisoidumpi, moniulotteisempi henkilökuvaus ja yksilöä korostavampi elämäнкуvaus, mutta kuten historiallisissa romaaneissa muutos alkoi ilmetä vasta toisen maailmansodan jälkeen. Muutos ei tarkoita, että elämäkertaelokuvat olisivat kuvanneet täydellisemmin tai totuudenmukaisemmin kohteitaan. Elämäkertaelokuvissa kyse on aina fiktiivisestä, konstruoidusta henkilöahmosta ja elämäнкуlusta. Tavat rakentaa henkilöahmo perustuvat kerronnan ja ilmaisun konventioihin, jotka muuttuivat ja muotoutuivat ajattelutapojen muutosten myötä. Seuraavissa luvuissa käsittelen sitä, miten tarkastelemisani elämäkertaelokuvissa konstruointiin historiallinen päähenkilö ja hänen elämänsä kerronnan ja ilmaisun konventioiden avulla.

Jotta hän tulisi meille ymmärrettävämmäksi ja läheisemmäksi... henkilöahmon rakentamisen problematiikka elämäkertaelokuvissa

Richard Dyer on kirjassaan *Stars* tarkastellut henkilön rakentamista elokuvassa. Hän luettelee useita merkkejä (*signs*), jotka muokkaavat henkilöahmon: yleisön ennakkotiedot, henkilöahmon nimi, ulkonäkö, puhe, eleet ja toiminta, muiden roolihenkilöiden puheet henkilöahmosta, elokuvan lavastus, leikkaus, näyttämöllepano ja rakenteet.³⁹⁵ Tähän luetteloon voidaan vielä lisätä muiden rooliahmojen suhtautuminen henkilöön sekä elokuvan musiikki.

Elämäkertaelokuvassa on erityistä se, että yleisöllä on yleensä tavallista enemmän ennakkotietoa sekä päähenkilöstä että hänestä kerrottavasta tari-

nasta. Henkilöhahmon rakentuminen on jo alkanut ennen elokuvaa useassa mediassa ja luultavasti jatkuu elokuvan jälkeen kulttuurisessa muistissa. Myös elokuvatuottajat itse aloittavat henkilöhahmon rakentamisen jo ennen elokuvan ensi-iltaa. Mitä ennakkojulkisuudessa nostettiin historiallisesta henkilöstä esiin, kuka näyttelijä valittiin esittämään historiallisia henkilöä³⁹⁶ ja miten hänet esitettiin ennakkomarkkinoinnissa, kaikki tämä muokkasi jo ennakolta kuvaa elokuvan henkilöhahmosta.

Suomessa elokuvien tuottajille elämäkerran päähenkilön ”tuttuus” oli sekä etu että haaste. Tuttuus toimi elämäkertaelokuvien markkinoinnissa samaan tapaan kuin tähtinäyttelijä tai lajityyppi, yleisön kiinnostuksen herättäjänä. Elämäkertaelokuvien ennakkomarkkinointi pyrki tekemään elokuvan tarinan tai päähenkilön tutuksi jo ennen ensi-iltaa. Mikäli henkilöhahmo oli aikalaisille hiukan tuntemattomampi, kuten *Ballaadin* päähenkilö Fredrik Pacius ja *Ruusu ja kulkuri* -elokuvan päähenkilö Abraham Ojanperä, heidän elämänvaiheitaan esiteltiin lehdissä varsinaisen elokuvan ohessa.³⁹⁷ Toisaalta historiallisen henkilön tuttuus teki elokuvan henkilöhahmon rakentamisen haasteelliseksi. Elokuvan henkilöhahmon kulttuurinen uskottavuus ja autenttisuuden tuntu riippuivat hyvin paljon siitä, miten hyvin hahmon ulkonäkö, puhe, eleet ja toiminta myötäilivät vallitsevia käsityksiä historiallisesta henkilöstä.

Toisaalta elokuvantekijät myös voivat käyttää hyväksi tietoja ja mielikuvia, joita katsojilla jo oletetaan olevan elokuvan päähenkilöstä. Suomessakin periaatteena olleen, niin kutsutun klassisen elokuvakerronnan mukaisesti elokuvan henkilöistä, erityisesti päähenkilöistä, pyrittiin luomaan motivoituja, reaalielämän henkilöjä muistuttavia kokonaisuuksia. Tällöin henkilöhahmon rakentamisen periaatteet pohjautuivat realistisen romaanin keinoihin: hahmon luonteen oletettiin olevan johdonmukainen, samalla sen tulisi sisältää reaalielämän kaltaisia ristiriitoja eli henkilöhahmon tulisi olla niin kutsutusti pyöreä, henkilön toiminnan pitää olla motivoitua, ja lisäksi usein henkilön odotettiin kehittyvän tai muuttuvan tarinan aikana.³⁹⁸ Koska elämäkertaelokuvan päähenkilö oli useimmiten jo tuttu, henkilöhahmoa ei tarvinnut rakentaa alusta alkaen, vaan voitiin otaksua, että katsojat täydentäisivät hah-

moa omilla mielikuvillaan ja tiedoillaan. Henry M. Taylor pitääkin elämäkertaelokuvan päähenkilöä eksessiivisenä, diegesiksen ulkopuolelle viittaavana ja sitä murtavana.³⁹⁹ Eksessiivisyys ei nähdäkseni kuitenkaan tarkoita sitä, että henkilöhahmon uskottavuus rikkoontuisi, päinvastoin se mahdollistaa moniulotteisen, pyöreän⁴⁰⁰, roolihahmon. Kulttuurisen muistin käsitykset päähenkilöstä yhdessä kerronnan konventioiden, näyttelijän näköisyyden sekä tunnistettavien elokuvan tapahtuminen kanssa tekivät elämäkertaelokuvan päähenkilöstä klassisen elokuvakerronnan mukaisesti ”onnistuneen” kokonaisuuden ja kulttuurisesti uskottavan. Pidän olennaisena sitä, miten erityisesti elämäkertaelokuvan historiallinen päähenkilö rakentuu intertekstuaalisen ja intermediaalisen jännitteen varaan.⁴⁰¹

Klassinen elokuvakerronta ei ollut yhtenäinen eikä myöskään ainut tapa rakentaa henkilöhahmoja elokuviin. Ensinnäkin elokuvan lajityyppi vaikuttaa henkilöhahmon rakentumiseen. Esimerkiksi komedioissa on tyypittely odotettavaa ja karrikoidut henkilöt voivat olla geneerisesti uskottavia. Koska tarkasteleman elämäkertaelokuvat ovat pääosin geneerisiä hybridejä, vaikuttivat muiden lajityyppien henkilökuvauksen konventiot siihen, mitä päähenkilö elokuvassa tekee ja millaisia piirteitä häneen liitettiin. Esimerkiksi musiikkielokuvaksi määritellyssä *Tytön huivissa* Alfred Tannerin henkilöhahmon on täysin uskottavaa lauleskella ja musisoida milloin sattuu. Samoin *Hallin Jannen* nimihenkilö hurmaa naisia ja selviytyy kiperistä tilanteista seikkailuelokuvan sankarin tavoin.⁴⁰²

Toiseksi elokuvaan vaikuttivat erilaiset ilmaisuperinteet. Suomessa elokuvatuotannolla oli kiinteät yhteydet teatteriin, esimerkiksi suurin osa elokuvanäyttelijöistä teki päätyönsä teatterissa ja monet ohjaajat tulivat teatterin piiristä. Näytelmäkirjallisuuden konventiot sekä teatterille tyypilliset ilmaisumuodot vaikuttivat myös elokuvien henkilökuviin ja ilmaisuun. Varsinkin Suomen Filmiteollisuuden ilmaisutyyliä on pidetty teatterinomaisena, näyttelijän eleitä ja ilmeitä painottavana.⁴⁰³ Toisaalta aikalaiskriitikot alkoivat 1930–1940-lukujen kuluessa arvostaa yhä enemmän ”elokuvallista” näyttelijäilmaisua, joka tarkoitti teatteria vähäeleisempää henkilökuvausta.⁴⁰⁴

Kolmanneksi elokuviissa vaikutti erilaisia ilmaisutyyliä. Suomessa elo-

kuvayleisöllä oli mahdollisuus nähdä tyyppisiä käytäviä elokuvatarinoita esimerkiksi neuvostovenäläisissä elokuvissa, muun muassa elämäkertaelokuvassa *Aleksanteri Nevski* (Neuvostoliitto 1938, ensi-ilta Suomessa 20.8.1939), joissa päähenkilöt olivat erityisesti tiettyä asiaa symboloivia tyyppisiä. Vaikka neuvostoelokuva sai esimerkiksi *Elokuva-Aitassa* myönteisen vastaanoton, kotimaisten elämäkertaelokuvien arvioinneissa ihanteena oli kuitenkin klassisen kerronnan mukainen psykologisoitu hahmo.⁴⁰⁵

Neljänneksi klassinen elokuvakerrontakin pitää sisällään erityyppisiä henkilökuvaus- ja psykologisoinnin asteita. David Bordwell ja Kristin Thompson ovat todenneet, että klassisen elokuvakerronnan mukaisissa elokuvissa henkilöhahmon keskeisin funktio on liikuttaa juonta. Tällöin kerronnan etusijalla ei ole niinkään kuvata päähenkilöä tai päähenkilöitä ja heidän olemustaan vaan se, miten henkilöhahmojen halut, ajatukset ja toiminta motivoivat juonen käänteitä, toimivat kausaalisenä alkulähteenä seurauksille.⁴⁰⁶

Juonen ja henkilöhahmon välinen suhde on esimerkki siitä, miten elokuvan rakenne vaikuttaa henkilökuvaan muotoutumiseen.⁴⁰⁷ Leo Braudy on esittänyt, että tässä rakenteessa olisi tapahtunut muutos 1900-luvun kuluessa. Hänen mukaansa 1930–1940-luvuilla henkilöhahmot olivat alisteisia juonenkululle, mutta 1960-luvulta alkaen elokuvat ovat keskittyneet yhä enemmän henkilöhahmoihin.⁴⁰⁸ Braudy esitti väitteensä 1970-luvun lopulla, ja hänen esimerkkinsä muutoksesta liittyvät niin kutsutun uuden aallon elokuviin. Saattoikin olla, että ajankohdan elokuvakulttuurin muutokset näyttäytyivät merkittävämpänä kuin ne valtavirtaelokuvan kannalta olivatkaan.

Silti elämäkertaelokuvien kannalta väite on mielenkiintoinen. Painottuuko elokuva henkilön psykologiseen kuvaamiseen, tämän persoonan tulkintaan vai tämän elämän kulun ja tekojen merkityksen esittämiseen? Tietenkin elokuva voi pyrkiä molempiin, mutta käytännössä henkilön subjektiviteetin syvällisen kuvaamisen ja tapahtumien edistämisen yhdistäminen voi olla teknisesti ja taloudellisesti vaikeaa elokuvan parin tunnin keston aikana.⁴⁰⁹ Tarkastelemissani elokuvat näyttävät noudattavan Braudyn linjausta, sillä niissä juoni painottuu henkilökuvaus sijasta. Toisaalta painopisteessä tapahtui myös muutoksia, ja 1950-luvun elokuvissa henkilökuvaus korostuu enemmän.

Henkilökuvan rakentamisessa ja hahmottamisessa katsojan ja elokuvan henkilön suhde on olennainen. Yleensä tästä suhteesta puhutaan identifikaation käsitteen avulla, katsoja tuntee henkilöhahmon kanssa samankaltaisuutta ja läheisyyttä.⁴¹⁰ Kuten elokuvatutkija Murray Smith on todennut, identifikaation käsitteen käyttöä hankaloittaa sen epämääräisyys, ja lisäksi sitä värittää vahva sidos psykoanalyttiseen teoriaperinteeseen.⁴¹¹ Smithin ajattelu perustuu kognitiiviseen teoriaan, jonka mukaisesti hän ei pidä uskottavana, että elokuvan katsoja uppoutuisi fiktion unohtaen itsensä. Ajattelunsa pohjalta Smith on kehittänyt fiktion ja katsojan suhdetta kuvaavan mallin, jota hän kutsuu *sympatian* struktuuriksi (*the structure of sympathy*).⁴¹² Vaikka en sitoudukaan Smithin edustamaan kognitiiviseen teoriaan, hänen perusargumentinsa katsojan ja elokuvan suhteesta on perusteltu: katsoja voi samalla kertaa sekä tietoisesti katsella elokuvaa että eläytyä siihen ja olla tunteiden vallassa. Katsojan ymmärrys ja tunteet voivat myös olla ristiriidassa keskenään.

Smithin mallin pohjana on erottelu keskeiskuvittelun (*central imagining*) ja epäkeskeiskuvittelun (*acentral imagining*) välillä. Ensin mainitulla Smith tarkoittaa sitä, miten katsoja kuvittelee itsensä ”sisään” näkemänsä henkilöhahmon ajallis-tilalliseen ja fyysiseen tilaan sekä simuloi itselleen tämän mahdollisesti tunteita. Jälkimmäinen puolestaan tarkoittaa sitä, miten katsoja vain kuvittelee tilanteen, mutta ei itseään sen keskelle. Keskeiskuvittelu on sukua empatialle ja epäkeskeiskuvittelu *sympatialle*.⁴¹³

Sympatian struktuuri rakentuu kolmesta tasosta: tunnistaminen (*recognition*), suhteuttaminen (*alignment*) ja liittoutuminen (*allegiance*). Tunnistamisella Smith tarkoittaa sitä, miten katsoja havaitsee ja mieltää joukon elokuvan tekstuaalisia piirteitä henkilöhahmoksi. Tärkein piirre on näyttelijän olemus, joka klassisessa kerronnassa yleensä esittää samaa henkilöä koko elokuvan ajan. Suhteuttaminen kuvaa sitä, miten katsojalle tarjotaan tietty fokus elokuvan tapahtumiin sekä henkilöhahmojen ajatuksiin ja tuntemuksiin. Katsoja voidaan suhteuttaa elokuvan kuluessa yhteen tai useampiin henkilöihin, juoni seuraa ajallisesti ja paikallisesti yhtä tai useampaa henkilöä.⁴¹⁴ Suhteuttamiseen kuuluu osana myös se, miten paljon katsoja saa tietoa henkilöhahmojen ajatuksista ja tunteista (*subjective access*).⁴¹⁵ Liittoutuminen kuvaa katsojan

moraalista arviota henkilöhahmoista: saamiensa tietojen ja fokalisaation kautta katsoja arvioi elokuvan henkilöhahmoja ja mahdollisesti liittoutuu, tuntee sympatiaa tiettyjä henkilöhahmoja kohtaan. Moraalinen arvio perustuu tietenkin katsojan ympäröivän kulttuurin arvoille ja käsityksille, mutta elokuvan kerronta voi myös rakentaa asetelman, jossa katsoja pyritään saamaan liittoutumaan vastoin reaalielämän arvojaan.⁴¹⁶ Elämäkertaelokuviissa on kulttuurisella muistilla, sen sisältämällä käsityksillä ja arvoilla keskeinen rooli liittoutumisessa. Katsojilla voidaan olettaa olevan jo etukäteen tietty asenne historiallista henkilöä kohtaan. Elokuvan kerronta voi rakentaa liittoutumista tuon asenteen mukaisesti tai sen vastaisesti, mutta väistämättä aina suhteessa siihen.

Smithin mallissa empatia tukee sympatian struktuuria ikään kuin saattamalla katsoja elokuvan tunnerakenteeseen.⁴¹⁷ Hän jakaa empatian mekanismit tahdonalaisiin sekä tahdottomiin. Emotionaalisessa simulaatiossa katsoja tietoisesti tekee hypoteeseja henkilöhahmon tuntemuksista kerronnan kuluessa. Näyttelijän affektiivinen ja motorinen mimiikka sekä autonomiset reaktiot sen sijaan saavat katsojan eläytymään henkilöhahmon tunteisiin ilman tietoista aietta. Affektiivisella mimiikalla Smith tarkoittaa esimerkiksi henkilöhahmon tuntemusten esittämistä sellaisin elein ja ilmein, että katsoja tahtomattaan eläytyy tämän kokemukseen. Autonomiset reaktiot puolestaan ovat tyypillisiä esimerkiksi kauhu-elokuviissa, joissa yllätykselliset juonenkäänteet säikäyttävät niin henkilöhahmon kuin katsojankin.⁴¹⁸

Smithin mallin käsitteet mahdollistavat elämäkertaelokuvien henkilöhahmojen ja katsojan⁴¹⁹ suhteen tarkemman erittelyn. On kiinnostavaa, miten sekä aikalaiset että myöhempi tutkimus on pitänyt elämäkertaelokuvien katsojien ja päähenkilön välistä suhdetta keskeisenä. Suomen Filmiteollisuus ja Suomi-Filmi markkinoivat suurmieselokuviaan maininnoin, miten elokuvaesitykset toisivat kansalliset merkkimiehet ymmärrettävämmiksi ja läheisimmiksi ”kansalle”. ”Ei ole pelkoa siitä, että tämän aiheen filmaus pienentäisi J. L. Runebergin kuvaa, jos tehtävä hartaasti suoritetaan: päinvastoin on syytä luulla, että se kirkastaa runoilija-kuninkaan meille elävänä, kärsivänä ja vilpittömänä ihmisenä”, selitettiin *SF-Uutisten* pääkirjoituksessa.⁴²⁰ ”...Ja

toisaalta minusta myös tuntui, että juuri elokuvan välityksellä voitaisiin Nurmijärven poika tuoda väkevimmän ja tehoisimman kansan pariin”, perusteli ohjaaja Ilmari Unho Aleksis Kiven elämäkerran filmaamista.⁴²¹

Dwight D. ”Ike” Eisenhowerin televisioelämäkertaa analysoinut James Comb puolestaan on todennut, miten demokraattisissa yhteiskunnissa suurmiesten kuvaus tuottaa ongelmia, elokuvissa ”suuruudet tulisi kesyttää” (*domestication of the greatness*). Yhtäältä suurmiesten tulisi olla parempia kuin me muut, toisaalta yksi meistä. Elämäkertoissa tätä pyritään ratkaisemaan kuvaamalla päähenkilön tavallisuutta (kotielämää tai yksityisiä ongelmia), mutta tästä huolimatta hän nousee henkilökohtaisten ominaisuuksiensa (taitojensa, hyveellisyytensä, vastuullisuutensa ja karismansa) ansiosta muiden yläpuolelle.⁴²² Combin ajatus ”kesyttämisestä” vastaa Leo Lowenthalin 1940-luvulla tekemää aikakauslehtielämäkertojen analyysiä. Lowenthalin mukaan aikakauden sankarit ”pseudo-individualisoidaan” esittelemällä heidän yksityiselämänsä tapoja ja mahdollistamalla lukijalle ”demokraattinen tapaaminen” poikkeuksellisen henkilön kanssa.⁴²³

Cynthia A. Hanson on tarkastellut samaa läheisyyden ja etäisyyden kysymystä musiikkielämäkertaelokuvissa. Hanson painottaa erityisesti sitä, miten elokuvien musiikkiesitykset toimivat katsojia ja päähenkilöä erottavana tekniikkana: Aluksi katsoja viedään päähenkilön maailmaan ja otetaan mukaan katsojille jo tutun musiikin luomisen prosessiin. Juonen kuluessa päähenkilöstä kehittyä kerronnan myötä musiikin ammattilainen, lahjakkuus, jota diegeettiset eivät reaalimaailman tavalliset ihmiset voi ymmärtää.⁴²⁴ Hansonin tulkinta läheisyyden ja etäisyyden vuorottelusta sopii Combin tulkintaa paremmin kuvaamaan 1930–1950-lukujen suomalaisten elämäkertaelokuvien tematiikkaa. Suomalaisessa kontekstissa käsiteltävänä ei ollut niinkään demokraattisen yhteiskunnan johtajuus tai poikkeusyksilön demokratisoiminen, vaan eräänlainen ”poikkeusyksilön arvoitus”: millainen poikkeusyksilö on ja miten voimme häntä ymmärtää.

Elokuville läheisyyden ja etäisyyden kysymys ratkaistaan, Murray Smitthin käsittein ilmaistuna, suhteuttamalla sekä liittouttamalla katsoja henkilö- hahmoihin elokuvan kerronnan ja ilmaisun avulla. Keskeistä omassa lähe-

syyn ja etäisyyden analyysissäni on ero sympatian ja empatian välillä: Mikäli henkilöhahmo on psykologisesti tarpeeksi uskottava ja katsoja saa hänestä tarpeeksi tietoa, voi katsoja ymmärtää ja tuntea sympatiaa henkilöhahmoa kohtaan. Lisäksi kulttuurinen muisti voi tukea sympatian syntymistä historiallisen henkilön taustatietojen kautta.⁴²⁵ Silti katsojalle ei välttämättä tarjota mahdollisuuksia keskeiskuvitteluun, empatian tuntemiseen, elokuvan kerronnassa.

Smithin mukaan empatia ei vaadi henkilöhahmon olosuhteiden, kokemusten tai piirteiden ymmärtämistä, vaan yllä esitellyt empatian mekanismit ohjaavat katsojaa keskeiskuvitteluun ilman erityistä tietoa henkilöhahmosta⁴²⁶. Tämä onkin otaksuttavaa, jos tarkastellaan yksittäistä kohtausta. Jos sen sijaan pyritään hahmottamaan henkilöhahmon läheisyyttä kokonaisuutena, kerronnan syvyys on mielestäni suoraan yhteydessä keskeiskuvittelun mahdollisuuteen: mitä enemmän katsojalle annetaan tietoa henkilöhahmon tunteista, ajatuksista ja kokemuksista, sitä helpompi tämän on eläytyä henkilöhahmon tuntemuksiin koko tarinassa. Tietoa henkilöhahmon tunteista ja ajatuksista annetaan paitsi elokuvan tapahtumissa, dialogissa, eleissä, ilmeissä myös elokuvan musiikin, lavastuksen, leikkauksen ja näyttämöllepanon avulla.

Kotimaisissa 1930–1950-lukujen elämäkertaelokuvissa läheisyyden ja etäisyyden kysymys on ratkaistu painottamalla etäisyyttä. Historiallisen henkilöhahmon päämotiivit sekä juonen kannalta keskeisimmät ajatukset ja tunteet paljastetaan katsojille. Näin häntä pystytään ymmärtämään ja katsojaa kutsutaan tuntemaan sympatiaa häntä kohtaan. Sen sijaan katsojalla on harvemmin mahdollisuus eläytyä empaattisesti päähenkilön tuntemuksiin ja kokemuksiin. Tämä johtaa siihen, että kuvauksen kohde vaikuttaa etäiseltä.

Tämä ei välttämättä tarkoita sitä, että elämäkertaelokuvat olisivat epäonnistuneita.⁴²⁷ Taylor ja Custen ovat tahoillaan kirjoittaneet siitä, miten erityisesti studiokauden elokuvissa oli tyypillistä tarkastella historiallista päähenkilöä kunnioittavan etäisyyden päästä. Custenin mukaan päähenkilö on kuin aurinko, jonka ympärillä muut kiertävät. Päähenkilö on etäinen inhimillisistä kontakteistaan huolimatta.⁴²⁸ Suomalaisten elämäkertaelokuvien tapa kuvata päähenkilöä on siis ollut kansainvälisten mallien mukainen, mikä kertoo laji-

tyyppikonventioiden omaksumisen lisäksi siitä, että käsitys kunnioittavasta etäisyydestä sopi suomalaiseen ajan ajattelutapaan julkisuuden henkilöistä.

Elokuviin on valittu tiettyjä ilmaisullisia, kerronnallisia ja temaattisia ratkaisuja, jotka vaikuttavat henkilöhahmon rakentumiseen ja sen kokemiseen. Ensinnäkin elokuvissa tarjotaan harvoin mahdollisuuksia keskeiskuvitteluun. Toiseksi läheisyyden tunteen syntymisen saattaa estää henkilöhahmon ohuus. Kirjallisuudentutkimuksesta elokuvatutkimukseen omaksutut käsitteet ohut (*flat*) ja pyöreä (*round*)⁴²⁹ kuvaavat henkilöhahmojen rikkautta ja täyteläisyyttä. Ohut henkilöhahmo perustuu vain yhden tai muutaman piirteen varaan ja pyöreässä hahmossa on puolestaan useita kompleksisia piirteitä. Jos tietty yksittäinen piirre tai piirteet painottuvat ohuessa hahmossa, voi puhua tyylistä, joka edustaa mielikuvaa jostakin ihmisryhmästä. Ohuuteen liittyy myös staattisuus, eli henkilöhahmo ei kehity juonen kuluessa, eikä hänen juonta edeltävistä kokemuksistaan anneta tietoa. On kuitenkin muistettava, että kategoriat eivät ole ehdottomia, vaan luonnehdinnat voi nähdä jatkumona, jossa on ääretön määrä aste-eroja.⁴³⁰ Toisaalta joihinkin elokuviin on rakennettu kerrontamalli, joka tarjoaa keinon luoda suhde historialliseen päähenkilöön. Elokuvassa on henkilöhahmo, esimerkiksi ystävä tai rakastettu, jonka kautta päähenkilö voidaan tuntea läheiseksi. Henry M. Taylor kutsuu tällaista henkilöä kytkijähahmoksi (*Die Einkupplungsfigur, embrayeur*).⁴³¹

Elokuvien läheisyyden ja etäisyyden rakentamisessa on kaksi linjaa. Yksi liittyy studiotyyliin. Suomi-Filmin elokuvissa on käytetty ilmaisullisia keinoja, kuten musiikkia, kuvakompositiota ja kamerakulmia keskeiskuvitteluun apuna, päähenkilön tunteiden välittämisessä katsojille. Tyyli ei kuitenkaan ole niin kattava, että Suomi-Filmin elokuvissa läheisyys päähenkilön kanssa korostuisi. Ennemmin kerronnan päälinja on päähenkilön elämää rekisteröivä etäisyys, jonka välillä katkaisee tunteita herättävä kohtaus. Jäger-Filmi ja Suomen Filmitoimisto suosivat pääosin selkeää, rekisteröivää kuvausta, mikä ei tukenut keskeiskuvitteluun mahdollisuutta. Lisäksi molempien yhtiöiden 1930-luvun ja 1940-luvun alun elokuvien historialliset päähenkilöt ovat enemmän tyyppejä kuin pyöreitä henkilöhahmoja. Suomen Filmitoimiston elokuville ovat ominaisia nuoret rakastetut, jotka toimivat kytkijähahmoina.

Toinen linja liittyy ajalliseen kehitykseen. 1940-luvun lopun ja 1950-luvun elämäkertaelokuviissa on aiempaa enemmän pyrkimyksiä tuoda päähenkilö lähemmäs katsojaa, empatian kohteeksi. Myös Suomen Filmitelollisuuden elokuvissa *Tanssi yli hautojen* ja *Mä oksalla ylimmällä* on kokeiltu uusia keinoja roolihenkilöiden tuntemusten kuvaamiseksi. Tähän muutokseen liittyy myös se, miten aiemmasta, päähenkilön kansallisia saavutuksia korostavasta juonesta, on siirrytty painottamaan päähenkilön sisäisiä tunnelmia.

Seuraavissa alaluvuissa käsittelen yksityiskohtaisemmin sitä, miten nämä kaksi linjaa ilmenivät 1930–1950-luvun elämäkertaelokuviissa.

Menneisyyden mies tyyppinä

Elokuviissa *Elinan surma* (Jäger-Filmi 1938), *Simo Hurtta* (Jäger-Filmi 1940), *Runon kuningas ja muuttolintu* (SF 1940), *Ballaadi* (SF 1944) ja *Orpopojan valssi* (SF 1949) sekä sen jatko-osan *Tytön huivi* (SF 1951) historiallinen päähenkilö on ennemmin tyyppi kuin pyöreä, psykologisoitu henkilöahmo. Elokuvien kerronta korostaa juonta sekä päähenkilön tekoja tai saavutuksia, eikä se uppoudu syvälle historiallisen päähenkilön ajatuksiin tai tunteisiin. Siksi historialliset päähenkilöt ovat kerronnallisesti etäällä katsojista.

Jäger-Filmin tuottamat elokuvat *Elinan surma* ja *Simo Hurtta* pohjautuivat kansanballadeihin sekä niistä tehtyihin näytelmiin, mikä on vaikuttanut myös elokuvien henkilökuviin. Sekä *Elinan surman* Klaus Kurki että *Simo Hurtan* Simo Affleck alias Hurtta toistavat historiallisten kansantarinoiden kuvaa julmista herroista ja heidän viattomista naisuhreistaan.⁴³² Kansantarinoista kirjoitetut näytelmät ovat pyrkineet monipuolistamaan Klaun ja Simon henkilökuva, mutta toisaalta ne ovat liittäneet hahmoon uusia, kirjallisen perinteen konventioita. Elokuvasa Klaus Kurjesta ja Simo Affleckista rakentuu goottilaisen kirjallisuuserinteen roistoja ja Klaun onnettomasta vaimosta Elinasta ja Simon uskollisesta rakastajattaresta Irjasta uhri-sankarittaria. *Elinan surman* tausta-asetelma on konventionaalisen goottilainen: tapahtumajankohtana keskiaika, synkeä kartano, mies joka ehkä on murhannut vaimonsa eli kätetty rikos, kummitus, tyrannimainen linnanhera, viaton neito, aristokraattinen degeneraatio, seksuaalisuuden uhka.⁴³³

Santeri Karilon näyttelemä Klaus Kurki on tumma ja tuikeakatseinen linnanhera, joka puhuu ja käyttäytyy määräilevästi. Mutta Klaus ei ole ainoastaan korskea ritari vaan myös tyyli ja pelottava. Elokuvasa viitataan mahdollisuuteen, että hän on murhannut ensimmäisen vaimonsa Kaarinan. Klausilla on luvaton suhde Kaarinan sisaren Kirstin kanssa. Kihlattuana Elinan hän hylkää Kirstin tyyliä ja jättää tämän vaimovainajansa tuomitsevan haamun armoille. Juonen kuluessa Klaun luonteen synkkiä piirteitä esitellään lisää: hänet näytetään masentuneena, syyllisyydentuntoisena ja vainoharhaisena. Kirsti pelottelee Elinaa kuvailemalla Klaun verisiä sotaretkiä ja paljastaa, että Klaun isä oli moraaliton rietastelija. Klaun näytetään myös käyttäytyvän väkivaltaisesti: Kirstin vihjaillessa Elinan uskottomuudesta Klaus hyökkää hänen kimppuunsa sekä saa ahdistuskohtauksen, jota hän itse kutsuu ”sukunsa Kainin-perinnöksi”. Klaun käytöstä siis selitetään degeneroituneella, aatellisella verenperinnöllä.

Toisaalta Klaun pelottavuuden voidaan nähdä liittyvän myös seksuaaliseen voimaan ja viriiliyteen. Katsojille annetaan viitteitä Klaun ja Kirstin intohimoisesta suhteesta, kun Klaus kertoo Kirstille halustaan katua: ”Eiei, mieltäni painavat rikollisen rakkauden ja hurjien halujen syntiset muistot. Kirsti, meidän täytyy erota!” Myös tyttömäisen viaton ja lempeä Elina paljastaa ripissä, että Klaus sekä pelottaa että vetää häntä puoleensa.

Karilo näyttelee myös Simo Hurttaa, joka elokuvan still-kuvista päätellen muistuttaa paljon Klaus Kurkea: vaikkakin nyt 1700-luvun asepuvussa ja parattomana, myös Simo on tyyli-ilmeinen linnanhera.⁴³⁴ *Suomen Kinolehdessä* julkaistun tarinasynopsiksen mukaan Simon kaksoisrooli roisto-sankarina on vielä ilmeisempi kuin Klaus Kurjen. Elokuvan alussa Simo nähdään julmana sortajana ja moraalittomana miehenä, voutina hän kiristää köyhtyneeltä rahvaalta veroja sekä kiusaa ja ahdistelee nuoria naisia.⁴³⁵ Viattoman ja hyvän nuoren naisen, Irjan, rakkaus kuitenkin muuttaa Simon. Mutta Irjakaan ei voi korjata kansan ja Simo Hurtan vihamielisiä välejä. Kun Simo luulee kansan hyökkäävän kartanoonsa, hän surmaa ruttoon sairastuneen Irjan, jottei tämä joutuisi rahvaan häväistäväksi.

Aikalaiskritiikin mukaan *Simo Hurtan* näyttelijätyö ja ilmaisu olivat teatterimaisia, ja vieläpä amatöörimäisesti toteutettuja.⁴³⁶ Simon ”kääntymystä”

moraalittomasta julmurista periaatteelliseksi isänmaan puolustajaksi pidettiin huonosti motivoituna ja epäuskottavana.⁴³⁷ Vaikka joukossa oli myös muutamia kiittäviä lausuntoja roolisuorituksista, voidaan kritiikeistä päätellä, ettei elokuva tarjonnut aikalaisille moniulotteisia ja syvälle meneviä henkilökuvauskuksia eikä läheisyyden tuntemusta syntynyt.⁴³⁸

Elinan surman ja *Simo Hurtan* synkeät miespäähenkilöt ovat ristiriitaisuudessaan moniulotteisempia henkilöhahmoja kuin kauniit ja hyvät nais-sankaritarit. *Elinan surmassa* Klaus Kurjen henkilöhahmoa on pyöristetty kuvaamalla hänen haluaan muuttua hyväksi ja motivoimalla hänen pahuutensa ”veren perinnöksi”, jota vastaan hän yrittää taistella. Tästä huolimatta ei Klaus, eivätkä muutkaan henkilöhahmot elokuvassa muutu ja kehity juonen kuluessa. Erityisen stereotyyppisinä kuvataan Elina ja hänen lapsuudenystävänsä Uolevi Frille. Heidän pääluonteenpiirteensä ovat selvillä jo ensimmäisen kohtauksen jälkeen: metsässä kukkia poimiva Elina on iloinen, tyttömainen ja lempeä, ja häntä rakastava nuori Uolevi hyvä ja ritarillinen.

Klaun ristiriitaisuutta ei syvennetä tiedoilla hänen tuntemuksistaan ja ajatuksistaan. Elokuvan kaikkitietävä kerronta keskittyy ennemminkin motivoimaan päähenkilöiden tekoja kuin fokusoimaan heidän ajatuksiinsa ja tuntemuksiinsa. Niinpä Klaun ristiriitaisuuden kuvaaminen ensisijaisesti valmistaa tulevia kauhutekoja, eikä vie katsojaa lähelle roolihahmoa. Vaikka jotkut aikalaiskritikoista pitivät hahmoa balladin tai näytelmän mukaisena, osa olisi kaivannut Klaun hahmoon ”enemmän määrällijää ja sievistelemätöntä soturiutta”. Arvioiden perusteella Klaun hahmo olisi ollut uskottavampi, jos se olisi ollut vielä karskimpi ja negatiivisempi.⁴³⁹

Klaun lisäksi kerronta seuraa erityisesti Elinaa ja Kirstiä ja motivoi heidän toimiaan. Samalla se rakentaa Kirstistä elokuvan moniulotteisimman henkilöhahmon. Asemastaan tietoinen Kirsti Fleming esiintyy julkisesti itsetietoisena ja arvokkaana. Klaun kanssa hän kuitenkin käyttäytyy intohimoisesti ja hellästikin, valmiina rakkauden vuoksi uhraamaan maineensa ja kunniansa. Kirsti esitetään myös älykkäänä ja itsenäisesti ajattelevana, jopa kuivan sarkastisena. Hän tekee omia itsenäisiä päätöksiä suhteessa kirkkoon, käyttää sitä hyväkseen maksaen aneita, mutta samalla halveksii kirkon tekopyhyttä ja

auttaa kirkon vainoamaa saarnaavaa kerjäläistä. Kirsti saa muut toimimaan oman tahtonsa mukaan ja manipuloi heitä puheellaan.

Vaikka katsoja ei tuntisikaan näytelmää, kerronta varmistaa sen, että katsoja arvaa Kirstin juonet.⁴⁴⁰ Näin siis katsoja asetetaan tarinainformaation kautta Kirstin asemaan. Kerronta myös motivoi Kirstin juonittelut niin, että hänen toimintansa vaikuttaa ymmärrettävältä, jopa hyväksyttävältä. Kirstin vanha palvelijatar paljastaa sekä Kirstille että katsojille samanaikaisesti, että tämä odottaa lasta. Kirsti, joka oli jo valmis luopumaan Klausta, ilahtuu uutisesta ja uutinen saa hänet juonimaan Elinan syrjäyttämistä. Suku- ja ennen kaikkea äidinylpeys legitimoivat Kirstin toiminnan. Aikalaisarvostelijat näkivätkin Kirstin inhimillisenä, rakkautensa puolesta taistelevana naisena eivätkä tarinan roistona.⁴⁴¹

Elokuvan kerronta johdattaa katsojaa siis Kirstin näkökulmaan. Elokuvan ilmaisu ei kuitenkaan vahvista keskeiskuvittelun mahdollisuutta Kirstin näkökulmasta. Elokuvan lyhemässä versiossa on vain kolme kohtausta, joissa kerronnan jännitteen ja ilmaisun avulla katsoja pyritään viemään roolihenkilön tunnelmiin. Kun Klaus jättää Kirstin, jää tämä yksin pimeään huoneeseen. Kirstin hätäntyneet ilmeet ja epätoivoinen kolkutus oven takana sekä hänen näkökulmastaan nähty Kaarinan haamu voidaan tulkita yritykseksi luoda pelottavaa tunnelmaa myös elokuvakatsomoon. Toisessa kohtauksessa Uolevi vie Elinan pyynnöstä kukan Kaarinan haudalle. Hänen ratsastaessaan takaisin Suomelaan Kaarinan haamun ääni ja jännittynyt viulumusiikki seuraavat häntä. Samoin kuin aiemmassa haamukohtauksessa, myös tässä katsoja voinee asettautua Uolevin kokemaan outoon ja pelottavaankin tunnelmaan. Kolmas kohtaus on elokuvan loppuhuipennus, eli kohtaus, jossa Kirsti on lukinnut Elinan ja Uolevin linnan kamariin ja raivohullu Klaus sytyttää linnan palamaan. Elinan ja Uolevin kauhua ja lopullista ylevää tyytymistä kohtaloonsa kuvataan lähikuvin sekä leikkaamalla ristiin palavaa linnaa ja savun seassa toisiinsa takertuvia onnettomia nuoria.⁴⁴² Näissäkin kohtauksissa kerronnan ja ilmaisun tavoitteena lienee ollut johdattaa katsoja juonen hetken tunnelmaan, eikä niinkään saada katsojaa tuntemaan läheisyyttä tietyn henkilöhahmon kanssa kokonaisvaltaisesti. Loppujen lopuksi, katsojalle siis

tarjottiin mahdollisuus läheisyyteen vain yhden roolihahmon, Kirstin kanssa. Tällöin läheisyys rakennettiin pääosin syvän tarinainformaation kautta, eikä tunteita ja samalla empatiaa herättävän ilmaisun avulla.

Suomen Filmiteollisuuden ”Runeberg-elokuva” sekä ”elokuva Fredrik Paciuksesta ja hänen aikalaistaan” eivät nimestään huolimatta antaneet yksityiskohtaista kuvaa päähenkilöstään. Kummassakin elokuvassa kerronnan lähestymistapa suurmieheen on hyvin samankaltainen. Päähenkilö ei muutu tai kehity juonen aikana, vaan pysyy samanlaisena alusta loppuun. Sen sijaan katsojaa kuljetetaan juonen kuluessa monumentaalisen suurmiehen ”taakse”, hetkeksi tarkastelemaan tämän yksityiselämää, ja lopussa jälleen palataan julkiseen, kunnioittavaan asetelmaan. *Runon kuningas ja muuttolintu* alkaa kohtauksella, jossa ylioppilaat viettävät J. L. Runebergin läksiäisiä yliopistosta ja Helsingistä. Runeberg seisoo laulavien ja kunnioittavien puheenvuoroja lausuvien ylioppilaiden keskellä, ja hän lausuu jäähyväissanojaan vakaana ja hartaasti. Tämän jälkeen siirrytään kuvaamaan Runebergin yksityiselämää Porvoossa sekä Runebergin ja Emilie Björksténin suhdetta. Lopussa nähdään Runeberg Kumlingen kentällä Floran päivän juhlassa, jälleen kunnioittavien ylioppilaiden ja muiden säätyläisten ympäröimänä. *Maamme*-laulu soi ja luontopanoraaman myötä elokuva päättyy.

Ballaadissa juoni alkaa kirjaimellisesti Fredrik Paciuksen patsaan juurelta, noin vuodesta 1943. Juhlatusseissa olevat ylioppilaat laulavat patsaalla Paciuksen kunniaksi serenadin. Paikalle sattunut vanha mies ryhtyy kertomaan ylioppilaille Paciuksen elämästä, ja juoni siirtyy vuoteen 1851 kuvaamaan Paciusta kotiloissaan. Juoni kuvaa, kuinka Pacius sävelsi *Kaarle-kuninkaan metsästys* -oopperan saatuaan innoituksen nuorelta lahjakkaalta laulajattarelta Ebba Duncertilta. Juoni huipentuu oopperan ensi-iltaan, jonka lopuksi siirrytään juonen alkuasetelmaan: Pacius on seppelöitynä ja kunnioitettuna oopperan lavalla. Asetelman sinetöi paluu kehyskertomukseen ja elokuvan viimeisen kuvan zoomaus Paciuksen rintakuvapatsaaseen.

Henkilöhahmona Eino Kaipaisen esittämä Johan Ludvig Runeberg on hyvin motivoitu, mutta varovaisesti luonnehdittu. Kaipaisen Runeberg on suora-ryhtinen ja vakaasti liikehtivä. Hän puhuu painokkaasti ja rauhallisesti, usein



sointuvalla äänellä runollisia ilmauksia käyttäen. Suomen Filmitellessä 1930-luvun lopun suosittu näyttelijä olikin tunnettu vakavista, usein kunnan miehiä esittävistä rooleistaan, mutta Kaipaisen tähti-imagoon kuului myös miehinen voima ja piilevät intohimot.⁴⁴³ Tämä saattoi tukea Kaipaisen roolityötä *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvassa ja pyöristää Runeberg-hahmoa, sillä vaikka kerronta seuraa pääosin Runebergia ja Björksténia, Runebergin ajatuksista ja tunteista ei anneta syvää tietoa. Elokuvan Runebergin tunnerekisteri on yksioikoinen, hän on joko hartaan vakava, ärtynyt tai innostuneen ihastunut. Runebergin ihastuksen iloiseen Emilie Björksténin motivoi hänen tuntemansa yksinäisyys ja masennus arkitöihin keskittyneiden porvoolaisten keskuudessa, mutta muuten tunnerekisteri ei juuri syvennä käsitystä hänen luonteestaan.

Fredrik Paciusta esittävä Thure Bahne oli vähemmän tunnettu filminäyttelijänä kuin laulunäytelmistä ja opereteista.⁴⁴⁴ Hänen *Ballaadia* edeltävät filmiroolinsa olivat yleensä sivuosia, jopa roiston rooleja.⁴⁴⁵ Tuotantoyhtiön päätös valita Paciuksen rooliin ei niin tunnettu näyttelijä voi johtua sota-ajan miespulasta, mutta toisaalta yhtiössä on saatettu ajatella, että Bahnen musiikkitausta sopii markkinoituun musiikkielokuvaan. *Balladin* Pacius rakentuikin säveltäjiin ja muihin taiteilijoihin yhdistettyjen stereotyyppien varaan. Bahnen ulkomuodossa on pyritty yhdennäköisyyteen Paciuksen kanssa, mutta tämän lisäksi maskeerauksessa ja puvustuksessa esiin nousivat tietyt yleisesti säveltäjiin ja taiteilijoihin liitetyt piirteet: tuuheat beethoventyylliset hiukset⁴⁴⁶, jotka ovat hiukan sekaisin, boheemin kirjavat tai kiiltävät puvun liivit. Pacius tekee töitä joko paitahihasillaan liivi auki tai kiiltäväkaulusisessa kotitakissa. Paciuksella on ”taiteilijan” äkkipikainen temperamentti, hän suuttuu Tope-liuksen vihjauksista ja ärsyyntyy, kun tämä toteaa antavansa libreton jollekulle toiselle, jollei Pacius sitä sävellä. Myöhemmin hän raivostuu oppilailleen, jotka eivät osaa musiikkitehtäviään. Oopperan päätehtävissä olevaa Hanna Falkmania hän moittii kovin sanoin. Paciuksen vaimon Ninan kuvauksen mukaan Paciuksen luonne voidaan tulkita jopa maanis-depressiiviseksi: Pacius on ”välillä Himmelshoch jauchzen, välillä zum Tode betrübt” (välillä pää pilvissä, välillä aivan maassa). Boheemina taiteilijana taide on Paciukselle

tärkeämpää kuin porvarillisen kodin rauha, mutta kovin radikaali boheemi hän ei kuitenkaan ole, vaan hän noudattaa vaimonsa ja ystävänsä Topeliuksen neuvoja käyttäytyä säädyllisesti.

Toisin kuin Runebergin henkilöhahmo Pacius saa elokuvassa myös negatiivisia piirteitä (kiivaus ja herkkänahkaisuus). Suurelle osalle aikalaiskriitikoista tämä oli riittävää tekemään Paciuksesta pyöreän ja aidon ihmishahmon.⁴⁴⁷ ”Erikoisen kiitollisena pani merkille sen, ettei Paciuksesta ole pyritty tekemään koreata ja siloista sankaria, vaan että sen sijaan näkyviin tulee omalaatuinen ihminen ja luomistyössään kamppaileva taitelija, joka muita herkempana helposti putoaa toisesta sielullisesta tunnetilasta toiseen”, kiitti *Suomen Sosialidemokraatin* arvostelija Toini Aaltonen.⁴⁴⁸ *Helsingin Sanomien* Paula Talaskivi kehui Bahnen eläytymiskykyä, joka ”kokonaisuudessaan teki kuvan sympaattisuudessaan, mutta myös kaikkine, taiteilijalle tyypillisine heikkouksineen aidoksi ja uskottavaksi”.⁴⁴⁹ ”Thure Bahnen esitys toi eteemme lihallisen ihmisen kaikkine heikkouksineen ja kärsimyksineen juhlitun säveltäjän ulkokuoren alla”, totesi puolestaan *Ilta-Sanomien* Leo Schulgin.⁴⁵⁰

Toisaalta voidaan pohtia, syntyikö uskottava henkilöhahmo siitä, että rooli on todella moniulotteinen vai siitä, että se vastasi (stereotyyppistä) mielikuvaa temperamenttisesta taiteilijasta. Tästä antaisi viitteitä muutamien arvioiden sanamuodot. Nimimerkki –i totesi *Ajan Suunnassa*, että Bahnen Paciuksessa on ”elävyyttä ja temperamenttia, joka vastaa käsitystä suuresta esikuvasta”.⁴⁵¹ *Aamulehden* Olavi Vesterdahl (myöh. Veistäjä) näki Bahnen suorituksessa eläytyvää ”taiteilijatemperamenttia”, ja *Kansan Lehden* nimimerkki O.M. kiitti näyttelijätyötä ”aidosta taiteilijamentaliteetista”.⁴⁵² Muutamat arvostelijat myös kritisoivat käsikirjoituksen psykologisia puutteita tai päähenkilön epämääräisyyttä. ”Joitakin viitteitä Paciuksesta ihmisenä Bahne tosin antaa: Hän on samalla uskollinen aviomies ja temperamentikas taiteilija, samalla asiallinen perheenisä ja romanttinen haaveksija. Kokonaiskuva on kuitenkin liian hatara”, totesi nimimerkki J.H. *Kauppalehdessä*.⁴⁵³

Paciuksen henkilökuvan ”hataruuteen” saattaa vaikuttaa paitsi se, että hänen luonteenpiirteensä ovat suhteellisen stereotyyppisiä myös se, etteivät elokuvan kerronta ja ilmaisu fokusoi syvälle Paciuksen tunteisiin ja kokemuksiin.

Thure Bahne temperamentikkaana Paciuksena ja Aino Lohikoski hänen ymmärtäväisenä vaimonaan.

Yksi syy tähän on suurmieshahmojen diegeettinen historiattomuus. *Ballaadi* sekä myös *Runon kuningas ja muuttolintu* alkavat *in medias res*⁴⁵⁴, kesken päähenkilön aikuiselämän, jolloin hän on jo maineikas mies. Katsojalle ei näin ollen rakenneta henkilöhahmon kokemusten taustaa, joka mahdollistaisi juonen esittämien tapausten tulkitsemisen taustaa vasten ja eläytymisen näin päähenkilön tuntemuksiin. Juoneen ei myöskään synny jännitettä siitä, että päähenkilön pitäisi taistella menestyksestään. *Ballaadin* dialogissa viitataan siihen, että Fredrik Pacius on saksalainen ”olutkauppiaan poika”, joka on nainut varakkaan perheen tyttären. Lyhyillä viittauksilla annetaan myös ymmärtää, että vaimon, Nina Paciuksen, isä tukee perhettä taloudellisesti. Sosiaalisen nousun ongelmat ja riippuvuus apestä eivät kuitenkaan näytä vaikuttavan Paciuksen ajatuksiin tai tunteisiin. Päinvastoin, hän uhmaa olosuhteita seurustelemalla nuoren ja musikaalisesti lahjakkaan Ebba Duncertin kanssa, ilman että se aiheuttaisi hänessä ristiriitaisia tuntemuksia.

Suomen Filmiteollisuuden suurmieselokuvien päähenkilöiden luonteiden piirteettömyys tai stereotyyppisyys sekä kehittymättömyys ja historiattomuus tekevät Runebergista ja Paciuksista etäisiä hahmoja, joiden ajatusten, tuntemusten ja kokemusten keskeiskuvittelu on vaikeaa. Keskeisiä henkilöitä elokuvan kerronnassa ovatkin Emilien ja Ebban kytkijähahmot. He eivät ole kovin pyöreitä henkilökuvia, lähinnä he muodostavat vastakohdan suurmies-ten lähipiirille: he ovat nuoria, kauniita, iloisia ja taiteesta haltioituvia. Katsoja pyritään kuitenkin tuomaan lähelle nuoria naisia. Kerronta fokusoi heidän tunteisiinsa, jotka kohdistuvat heihin ihastuneihin päähenkilömiehiin. Näin liittoutumalla Emilien ja Ebban kanssa, tuntemalla empatiaa heitä kohtaan, katsojalla on mahdollisuus päästä lähelle ihailtuja suurmiehiä. Erityisesti *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvassa Emilie Björksténin rooli kasvaa merkittäväksi. Juonen kuluessa katsoja voi seurata, kuinka Emilie muuttuu tunteiden myllerryksessä hupakkomaisesta tytöstä vastuunsa tuntevaksi naiseksi. Elokuva tarjoaakin vaihtoehtoisen lukureitin, jossa Runeberg jää sivuun ja päähenkilöksi nousee Emilie.⁴⁵⁵

Suurmiehen etäisyydestä huolimatta osalle aikalaiskriitikoista *Runon kuningas ja muuttolintu* antoi riittävän inhimillistävän kuvan Runebergista.



”...Kansallisrunoilijamme hahmo kohoaa tämän episodin puitteissa vastaamme suurena ja voimakkaana, ei jäykän pronssikuvan kaltaisena, vaan ennen muuta ihmisenä”, totesi *Hämeen Sanomien* nimimerkki -tt.⁴⁵⁶ Joillekin elokuvan hahmo ja erityisesti Kaipaisen näyttelijäsuoritus tarjosivat syvemmälle menevän mielikuvan Runebergista: ”Tuntuu aivan kuin katsojaan siirtyisi osa tuosta salaperäisen eläytymisen voimasta, joka psykologisen herkkävireisesti kuvastaa monia syvälle ulottuvia mielialoja runoilijanhahmossaan”, kuvaili nimimerkki Una *Etelä-Suomessa*.⁴⁵⁷ Koska elokuvan kerronta tai ilmaisu ei kutsu katsojia nimimerkki Unan kuvailemaan, keskeiskuvitte luun viittaavaan tunnetilaan, voi tulkita, että tässä tapauksessa kulttuurinen muisti vaikutti erittäin vahvasti Runebergin kokonaiskuvan muotoutumiseen. Uudenlainen tapa esittää monumentaalinen hahmo valkokankaalla inhimillisissä olosuhteissa yhdistettynä kulttuurisen muistin käsityksiin suurmiehestä näyttäisi tarjonneen joillekin katsojille tunnepitoisen kokemuksen.

Kaikille elokuva ei kokemusta tarjonnut, osa aikalaiskritikoista toi esiin Runeberg-hahmon jäykkyyden ja etäisyyden. Erityisesti ruotsinkielisen lehdistön arvostelijat pitivät Runeberg-hahmoa hiukan yksiuulotteisena, ”Kaipainens... alltför stela och livlösa skaldefigur”.⁴⁵⁸ Tämä viittaisi siihen, että erityisesti ruotsinkielisen yhteisön kulttuurisessa muistissa mielikuva Runebergista oli jo inhimillinen tai pyöreä, eikä elokuvan kuvaus tuonut siihen mitään lisää. Päinvastoin elokuvan hahmo verrattuna kulttuurisen muistin mielikuviin saattoi vaikuttaa liian niukalta ja epäuskottavalta. Toisaalta kaikille liian yksityiskohtainen kuvaus ei olisi ollutkaan tervetullut. Päähenkilön arvokkuutta ja etäisyyttä pidettiin hyvänä ratkaisuna ja pieteetin osoituksena Runebergia kohtaan.⁴⁵⁹

Suomen Filmiteollisuuden suurmieselokuvien lisäksi myös elokuvien *Orpopojan valssi* (1949) ja *Tytön huivi* (1951) päähenkilö Alfred ”Affu” J. Tanner rakennetaan enemmän tyypiksi kuin moniuulotteiseksi psykologiseksi henkilöksi. Tällä kertaa kyse ei kuitenkaan ole kunnioituksesta historiallista henkilöä kohtaan, vaan siitä, että elokuvat kuuluvat eri sykliin kuin *Runon kuningas ja muuttolintu* tai *Ballaadi*. *Orpopojan valssin* juonen sisältämät useat koomiset musiikkikupletit sekä niitä Affun hahmossa esittävän Sakari

Halosen performanssi ovat elokuvan keskeisin idea. Tämän ohessa katsojille esitellään Affun elämänvaiheet, mutta hänen persoonaansa tai tuntemuksiinsa ei syvennyttä.

Ohuesti hahmotellun Affun määräävimmat ominaisuudet ovat iloisuus, reippaus ja urheilullisuus, mitä korostavat useat, Halosen koomisen liioitteluin ilmein ja elein esittämät kuplettinumerot. Hänen toimintaansa motivoivat rakkaus vaimo Mildaan ja halu hauskuttaa ja ilahduttaa muita ihmisiä esiintymisellä. Juonen jännite syntyy siitä, miten työttömästä rakennusmestari Tannerista tulee kaikkien suosima kuplattformestari Affu ja miten lopulta keuhkotauti murentaa tarmokkaan Affun terveyden ja hän joutuu luopumaan ihmisten viihdyttämisestä.

Orpopojan valssissa Tannerin vaiheiden kiinteä seuraaminen ja keskittyminen hänen näkökulmaansa mahdollistavat liittoutumisen. Toisaalta Halosen suora esiintyminen sekä diegeettiselle yleisölle että kameralle rakentaa toisenlaista katsojasuhdetta. Katsojille tarjotaan mahdollisuus tuntea sympatiaa Affua kohtaan, mutta kerronta asettaa heidät myös selvästi erilleen Affusta, tämän esityksistä nauttivaksi yleisöksi.

Elokuva sai kiittävän vastaanoton, eivätkä aikalaiskriitikot paheksuneet elokuvan romantisoitua ja luonnosmaista elämäkuvausta, vaikka jotkut huomauttivatkin, että elämää olisi voinut kuvata ”sisällökkäämminkin”.⁴⁶⁰ Halosen ”reipasta” ja ”luontevaa” esiintymistä kiitettiin yleisesti.⁴⁶¹ Musiikkielokuvan kehyksissä Tannerin henkilökuvan kulttuurinen uskottavuus rakentui pääosin siitä, kuinka hauska ja luontevasti Halonen esitti kuplettinumerot. Päinvastoin kuin suurmieselokuviissa, tässä musiikkielokuvassa genreerinen uskottavuus, iloisen esiintyjän tyyppi, alkoi määrittää kulttuurista uskottavuutta.

Orpopojan valssin jatko-osassa *Tytön huivi* laulu- ja musiikkiesitykset ovat vielä selvemmin juonen keskeisimpiä elementtejä. Juonessa ei ole lainkaan elämäkerrallisia tapahtumia, vaan tarina rakentuu nuoren Affun kosioretken ympärille: Huoleton nuorimies lähtee kotoaan maailmaa kiertelemään ja vaimoa katsomaan. Juonen kuluessa Affu tapaa useita morsioehdokkaita, mutta lopulta valituksi tulee *Orpopojan valssista* tuttu Milda.

Juoneen kiinteästi kuuluvat laulut selittävät sekä tapahtumia että Affun tuntemuksia. Ero lauluesitysten ja Affun persoonan välillä on liudentunut. Kun ensimmäisessä Tanner-elokuvassa Affu on selvästi henkilö, joka laulaessaan esittää jotakin, jatko-osassa Affu on laulujensa päähenkilö. Siksi *Tytön huivin* Affu onkin hieman toisenlainen kuin *Orpopojan valssin* Affu. Hän on iloisen reteä ja huoleton kulkuripoika, joka vikittelee kaikkia naisia ja jonka kärryille kaikki naiset haluaisivat istua. Vaikka laulut antavat tietoa Affun tunnelmista, ei katsojaa tuoda lähelle häntä. Sen sijaan kerronta painottaa juoneen integroituja lauluja esityksinä, joista voi nauttia sellaisenaan, liittoutumatta henkilöhahmojen kanssa.

Aikalaisvastaanotto ei ollut vakuuttunut Affusta erotisoituna rakastajahahmona, vaan näki tämän ”hyvinsyötettynä mammanpoikana”.⁴⁶² Muutenkaan arviot Halosen performanssista eivät enää olleet yksimielisen ylistäviä.⁴⁶³ Osaltaan tähän saattoi vaikuttaa se, että elokuvassa on hyvin vähän kupletti-ilveilynumeroita, joissa Halonen olisi voinut hyödyntää jo koeteltuja esiintymistaitojaan. Sen sijaan useimmat laulunumerot esitti laulaja Teemu Grönberg play-backinä.

Pyöristyvät henkilöhahmot 1940-luvun lopulla

Kotimaisten elämäkertaelokuvien henkilöhahmoissa tapahtui muutoksia 1940-luvun loppupuolella. Päähenkilöistä pyrittiin luomaan pyöreitä hahmoja. Samalla elokuvan ilmaisun avulla katsojille rakennettiin mahdollisuuksia keskeiskuvitteluun, eli elokuvissa on kohtauksia, joissa katsoja voi tuntea empatiaa päähenkilöä kohtaan. Erityisesti tämä pyrkimys tulee esiin Suomen Filmin suurmieselämäkertoissa ”*Minä elän*” (1946) ja *Ruusu ja kulkuri* (1948) sekä pohjalaiskuvauksessa *Härmästä poikia kymmenen* (1950). Tuotantoyhtiön tyyliin kuului ilmaisullinen kokeilevuus, ja tätä hyödynnettiin myös päähenkilöiden tuntemusten esittämisessä. Kuitenkin myös teatterimaisempaa ilmaisua käyttävän Suomen Filmiteollisuuden elokuvassa *Tanssi yli hautojen* (1950) tavoiteltiin moniulotteista henkilökuvausta. Fenno-Filmin *Hallin Janne* -elokuvassa (1950) puolestaan pyrittiin selittämään ryöstömurhaaja Janne Mattilan tekoa psykologisoimalla Janne, tästä rakennettiin piirteiden koko-

naisuus, joka ymmärrettävästi motivoi rikoksen.

Muutos aiempiin elokuviin ei kuitenkaan ollut jyrkkä. Ennemminkin 1940-luvun ja 1950-luvun alun elokuvat tarjosivat katsojille pyöreähköjä henkilöahmoja ja yksittäisiä keskeiskuvitteluun ohjaavia kohtauksia, eivät niinkään koko elokuvan tarinan kattavaa läheisyyden tunnetta päähenkilön kanssa. Tyypillistä on myös, että päähenkilön teot ja niistä kertova juoni painottuivat enemmän kuin henkilökuvaus ja henkilön tuntemusten tai ajatusten esittely.

”Minä elän” -elokuvan kerronta ja ilmaisu pyrkivät psykologisoimaan Kiven. Dialogin, Kiveä esittävän Rauli Tuomen näyttelijätyön ja tapahtumien avulla katsojalle rakentuu kuva arvostelulle herkästä, lahjakkaasta kirjailijasta, joka kärsii köyhyydestä, sairaudesta sekä luultavasti myös alkoholismista. Elliptisen kerronnan vuoksi Aleksiksen muutosta tarmokkaasta pikkupojasta hermoherkäksi, alkoholisoituvaksi kirjailijaksi ei kuvata tarkkaan, mutta muutos motivoidaan selkeästi viittaamalla kurjiin olosuhteisiin ja isän alkoholismiin. Kiveen fokuosoiva syvä kerronta kuvaa tämän tunteita ja ajatuksia, jotka pääosin liittyvät vain kirjoittamiseen. Aleksiksen näytetään inspiroituvan ja innostuvan kesän ja luonnon ihanuudesta, uupuvan nälästä ja sairaudesta ja raivostuvan tai ahdistuvan tuomitsevasta Ahlqvistista. Kiven kirjoittaminen yhdistyy useimmiten voimakkaaseen tunnekuuhuun, siksi hänestä muodostuukin kuva hyvin tunteellisena henkilönä, eikä esimerkiksi analyttisenä pohdiskelijana.

Katsojille näytetään myös Aleksiksen kuvitelmia, joiden hahmot nousevat useimmiten Kiven kirjoista ja näytelmistä. Juonen kuluessa Aleksiksen kuvitelmat omista teksteistään muuttuvat yhä houreisimmiksi kuvittaen siten hänen mielensä murtumista. Elokuvan alkupuolella nähdyt Kullervo ja Nummisuutarin Esko ovat vielä terveen Aleksiksen luomistyötä, mutta lavantaudissa kuviteltu Lea ja lopussa uupuneen Aleksiksen ympärille kerääntyvät veljekset jo houreisen mielen tuotetta.

Vahvaa liittoutumista Kiven kanssa rakentavat erityisesti kaksi kohtausta, joissa keskeiskuvittelu on mahdollista elokuvailmaisun keinoin ja joissa pyritään empatian herättämiseen. Asuessaan varakkaan porvarin Palmqvistin perheessä Aleksis saa tiedon, että hän on voittanut Suomalaisen Kirjallisuuden

Seuran palkinnon *Kullervollaan*. Kohtauksessa Palmqvistien sali kuvataan voimakkaasta yläkulmasta, niin että lamaantunut, ilmeetön Aleksis näyttää olevan kaukana palkinnosta hössöttävistä ystävistään. Poikkeuksellisen kuvakulman kautta katsojille mahdollistetaan eläytyminen Aleksiksen hämmennyneeseen, vieraantuneeseen oloon. Kohtauksen jatkuessa kuvakulma vaihtuu, ja Aleksiksen vastustaja August Ahlqvist saapuu Palmqvistien kutsuille. Nyt kameran alakulma näyttää ensin Ahlqvistin jalat lähestymässä Aleksista, kasvottomana uhkana.⁴⁶⁴ Kiviin ja Ahlqvistin väistämättömän sanasodan jälkeen isäntäväki vetäytyy Ahlqvistin seurassa salista, ovi suljetaan, ja Aleksis jää sulkeutuvien ovien taakse yksin saliin. Sulkeutuvat ovet esitetään näkökulmaotoksena Aleksiksen näkökulmasta, mikä ohjaa katsojaa asettumaan hylätyn Aleksiksen asemaan.

Samanlaista näkökulmaotosta ja sulkeutuvien ovien motiivia käytetään myöhemmin teatterissa, kun unohdettu Kivi seuraa sivusta näytelmänsä ensi-illan juhlintaa. Näitä kohtauksia lukuun ottamatta katsojalle ei tarjota mahdollisuutta eläytyä juonen kuluessa yhä sairaammaksi ja vainoharhaisemmaksi muuttuvan Aleksiksen tuntemuksiin keskeiskuvittelun kautta. Kohtausten vahvistama liittoutuminen rakentaa kuitenkin elokuvan loppuun vahvan tunnelatauksen.

Voi tulkita, että elokuvantekijöiden kunnioitus kirjallista suurmiestä kohtaan sekä sensuuri- ja ikärajakysymykset ovat vaikuttaneet siihen, että vahvasta liittoutumisesta huolimatta katsojalla ei lopulta ole mahdollisuutta olla lähellä yksilöä nimeltä Kivi.⁴⁶⁵ Ensinnäkin *”Minä elän”* -elokuva keskittyy pelkästään Kiven kirjailijahahmoon. Vaikka *”Minä elän”* -elokuva kertoo päähenkilön elämän lapsuudesta kuolemaan, kerronta on hyvin elliptistä. Kouluvuosissa hypätään kymmenen vuotta eteenpäin, tästä kesälomaan, tästä montaasijakson avulla keskusteluun uuden ystävän, Nervanderin kanssa, tästä Kiven tutustumiseen Cygnaeuksen ja Snellmanin kanssa, ja niin edelleen. Ellipsien myötä pudotetaan pois suurin piirtein kaikki muu, mitä voisi kuvitella kuuluvan elämään, kuten ystävyystyminen ylioppilastoverien kanssa, näiden kanssa vietetty aika, metsästäminen, johon viitataan montaasijaksossa, suhteet perheeseen tai naisiin kuten Charlotta Lönnqvistiin.⁴⁶⁶ Elokuvassa

esitellään Kiven elämän tärkeitä käännekohtia, mutta samalla häivytetään se, mikä kuvaisi hänet ”tavallisena” nuorena ihmisenä, jolla on muitakin ominaisuuksia ja intressejä kuin poikkeuksellinen lahjakkuus sekä into kirjoittaa.

Toiseksi mielikuvat Aleksis Kivestä olivat kulttuurisessa muistissa niin vahvoja, että elokuvan Kivi saattoi vaikuttaa epäuskottavalta poiketessaan näistä mielikuvista. Vaikka valtaosa aikalaiskriitikoista kiitti Rauli Tuomen osasuoritusta intensiiviseksi, aidoksi ja eläytyneeksi, kaikki eivät olleet vakuuttuneita roolihahmon totuudenmukaisuudesta.⁴⁶⁷ ”Enemmän kuin nykyaikaismallinen heikko hapuilija ja boheemi – kuten filmissä – on Kivi ollut vaateliaan ankara kansanmies, vahvaverinen ja jäyhä, jonka vain alkoholi on saanut irrallisen iloitseväksi”, määritteli esimerkiksi *Vapaan Sanan* nimimerkki H. H-kaski.⁴⁶⁸ Arvostelijat moittivat roolihahmoa paitsi liiallisesta ”runollisuudesta” ja heikkoudesta myös siitä, että se antoi liian yksipuolisen synkän kuvan ”hilpeästä ja vilkkaasta” Kivestä.⁴⁶⁹ Lisäksi elokuvan Kiveä pidettiin liian siloteltuna, ”ompeluseuramaisena”.⁴⁷⁰

Myös elokuvan kerronta- ja ilmaisutapoja saatettiin pitää jollakin tapaa epäonnistuneina. *Kauppalehden* nimimerkki H.M. toteaa Kiven kuvittelukohdauksista: ”...[N]äyissä, jotka tuntuvat väkinäisiltä, siksi ettei niihin ole johdettu Kiven sielunelämän sisäistä linjaa noudattamalla, so. hänen kannaltaan asioita katsomalla vaan häntä katsellaan koko ajan ulkopuolelta.”⁴⁷¹

Tulkintani mukaan katsojan ei ole tarkoituksaan asettua samaan asemaan Kiven kanssa. Elokuvan Kivi on poikkeusyksilö, ja sellaisena hän pysyykin. Sen sijaan syvälle Kiven mieleen fokusoiva kerronta selittää hänen kirjoittamisprosessiaan sekä mielisairautensa etenemistä. Selitys rakentaa Kivestä traagisen hahmon, jonka kanssa katsojia kutsutaan liittoutumaan. Liittoutuminen perustuu kulttuurisen muistin tietämykseen siitä, että Kivi oli ”oikeassa”, hän oli ”todellakin” nero, Suomen kansalliskirjailija. Siksi Kiven elokuvassa kokemat kärsimykset vaikuttavat epäoikeudenmukaisilta, ja katsoja voi liittoutua Kiven kanssa ja tuntea elämäkerran nostattaman päätöksen, vaikka juonen kuvaama, ystävilleen äksyilevä Kivi voisi välillä vaikuttaa jopa epämiellyttävältä.⁴⁷² Näin katsojalle rakennetaan tunneside ”Nurmijärven poikaan”, joka kerronnan kuluessa etäännytetään ja loppukohtauksessa

pyhitetään poikkeusyksilöksi, ”kirjallisuutemme suurimmaksi hahmoksi”⁴⁷³.

Ruusu ja kulkuri -elokuvan päähenkilö, laulaja-laulunopettaja Abraham ”Aappo” Ojanperä oli vähemmän tunnettu ja arvostettu kuin Kivi. Tämä mahdollisti henkilökuvan rakentamisen hiukan eri tavalla. Aappoa ei kuvattu ainoastaan laulamiseen ja opetustyölleen omistautuneena lahjakkuutena vaan myös huvittelunhaluisena naistenmiehenä. Tämä ”ristiriitaisuus” ei silti tee henkilöhahmosta kovin pyöreää, sillä niin työnarkomania, huvittelunhalu kuin myös Aappon itsetietoisuus ja temperamenttisuus ovat stereotyyppisiä boheemin taiteilijan piirteitä. Osa aikalaiskriitikoista piti kuitenkin Unto Salmisen esittämää Ojanperän roolihahmoa uskottavana ja eheänä taiteilijakuvana.⁴⁷⁴ Osa puolestaan aikalaiskriitikoista näki Aappon roolihahmon liian yksitotisen tai moitti käsikirjoituksen rajoittuneisuutta.⁴⁷⁵

Toisin kuin ”*Minä elän*” -elokuvassa *Ruusu ja kulkuri* -elokuvassa juoni rakentaa henkilöhistoriaa, jota hyödynnetään empatian tavoittamiseksi. Aappon lapsuuden tärkeät käännekohtat, kuten huutolaispojaksi joutuminen, kouluun pääseminen ja stipendin myöntäminen seminaariin, tosin ohitetaan elliptisen kerronnan kautta varsin nopeasti. Huutolaisuus ja köyhyys eivät näytä vaikuttavan reippaan, itsetietoisien ja lahjakkaan pojan luonteeseen, eikä Aappon luonne myöhemminkään kehity tästä. Sen sijaan kerronta painottaa onnettoman rakkauden vaikutusta Aappo Ojanperään ja tämän elämään. Painotus rakennetaan kuvaamalla yksityiskohtaisesti Ojanperän näkökulmasta kohtaus, jossa Ojanperä pyytää nuoruudenrakastettunsa Katri Foudilan kättä tämän isältä, varakkaalta talonpojalta. Kohtauksen alussa nähdään kosintaan valmistautuva, rusettiaan oikova hermostunut Aappo. Kun Katrin isä pilkkaa Aappoa ja halveksii tämän suunnitelmaa ryhtyä laulajaksi, isä nähdään Aappon näkökulmasta. Kohtausta tehostaa affektiivinen mimiikka: Aappon suuttuneita ja loukkaantuneita kasvoja kuvataan lähikuvassa. Kosinta päättyy katastrofiin, kun Aappo hyökkää Foudilan kimppuun ja hätäntynyt Katri lyö Aappoa auttaakseen isäänsä.

Tämän jälkeen juoni seuraa lakeuksille tunnekuohussa ryntäävää Aappoa. Laajassa yleiskuvassa yksinäinen Aappo juoksee koivun juurelle, missä hän kosi Katria. Hän heittäytyy ruusupensaaseen juurelle, tuijottaen surullisesti ruusu-

pensaankukkaa. Taustalla kuullaan elokuvan tunnusmusiikki, *Yksi ruusu on kasvanut laaksossa*. Kohtaus päättyy Katrin ja Aappon sovinnollisiin hyvästeihin, Katri antaa Aapolle kirjomansa nenäliinan ja pyytää, ettei tämä unohtaisi häntä. Myöhemmin juonessa sekä tunnusmusiikkia että nenäliinaa käytetään merkkeinä, jotka kutsuvat tunteelliset muistot esiin ja mahdollistavat keskeiskuvittelun kautta eläytymisen Aappon kaihoon.

Toinen keskeiskuvitteluun kutsuva kohtaus liittyy myös Aappon rakkaussuhteisiin, ja tässä on vielä vahvemmin käytetty musiikkia tunteen rakentamisessa. Hän on saanut norjalaisen rakastettunsa isältä, kreivi Hanneborgilta kieltävän vastuksen kosintaansa. Aurora Hanneborg onnistuu kuitenkin kääntämään isänsä päin, ja Aappo saa Suomeen sähkeen, että avioliitto olisiikin mahdollinen. Aappon ystävät ovat koolla sähkeen saapuessa, ja erityisesti Eino Leino yrittää vakuuttaa Aapolle, että tämän on unohdettava norjalaisen kreivitär: ”Etkö sinä jo vähitellen käsitä olevasi niitä miehiä, joille on vain yksi nainen ja vain yksi maa. Suomeen sinä kuulut!” Oskar Merikanto alkaa soittaa flyygelillä *Yksi ruusu on kasvanut laaksossa* -laulua. Aappo suuttuu ja vetäytyy tunnekuohussa yksin toiseen huoneeseen tekemään valintaansa, samalla taustalta kuuluva musiikki on vaihtunut Merikannon säveltämäksi voimakkaan dramaattiseksi *Merellä*-kappaleeksi. Aappo myöntyy Leinon kannalle ja rutistaa sähkeen kädessään. Musiikki toimii ylimenona konserttikohtaukseseen, jossa Aappo laulaa: ”Sinun kuvaasi, armas, kannan ain sydämessäin, ja sinua itseäsi syvällä sieluissain.” Katsojan on helppo kuvitella Aappon laulavan omista tunteistaan ja Katrista. Ojanperän elämässä siis vain rakkaussuhteisiin liittyvät kohtaukset tuovat henkilön lähelle, mikään muu hänen elämänsä tapahtuma ei mahdollista keskeiskuvittelua. Esimerkiksi Aappon päätöstä valita Suomen musiikkiopisto Frankfurt am Mainin oopperan sijasta ei kuvata Aappon näkökulmasta vaan hänen silloisen tyttöystävänsä ja yleisen näkökulman kautta.⁴⁷⁶

Koska elokuvan kerronta fokusoi syvälle Aappon tunteisiin ja ajatuksiin vain näissä rakkaussuhteisiin liittyvissä kohtauksissa, muodostuvat rakkaudesta ja kaihosta Aappon henkilökuvan keskeisimmät piirteet. Aappon halua laulaa tai opettaa laulua ei sen sijaan juonessa motivoida tai selitetä.

Laulunhalu näyttää kumpuavan ”luonnollisesti” tästä kansanpojasta. Ojanperän laulajanura tiivistyy montaasikuviksi konserttikiertueista, ja elokuvan lopussa kerronta siirtyy ellipsin kautta kuvaamaan vanhentuneen Aappon opettajantyötä. Jos ”*Minä elän*” -elokuvassa Kiven henkilökuva pyrkii selittämään ja psykologisoimaan kirjailijaa, niin *Ruusu ja kulkuri* -elokuvassa laulaja-pedagogi Ojanperän selittäminen jää sivuun ja merkittävämmäksi nousee Ojanperän kokemat rakkauden tunteet, joihin hän näyttää eläytyvän erityisesti laulaessaan.

Kummassakin elokuvassa rakennetaan liittoutumista ja etäisyyttä päähenkilöihin samalla tavalla. Myöskään *Ruusu ja kulkuri* -elokuvassa kerronta ja ilmaisu eivät rakenna empatiaa pysyväksi, vaan empatia vain tukee liittoutumista ja sen kautta lopun paatoksellista huipennusta. Samoin loppuun liittyy etäännyttävä näkökulman muutos. Elokuvan lopussa Aapposta tulee vanha ja sairaalloinen mutta ansioitunut laulunopettaja, joka terveytensä kustannuksella haluaa itsepintaisesti viimeistellä oppilaidensa koulutuksen. Koska Aappon sinnikästä opetustyötä ei selitetä tai motivoida katsojille, se näyttäytyy etäännyttävän selittämättömältä poikkeusyksilön uralleen omistautumiselta. Katsoja seuraa tilannetta Aappon ystävien ja Katrin näkökulmasta, jotka yhdessä yrittävät saada Aappoa lähtemään Liminkaan lepäämään. Aiemman liittoutumisen avulla katsoja voi tunnistaa juonen rakentaman vahvan jännitteen Limingan, ”kodin”, ja työn välillä. Katsojille ei kuitenkaan enää tarjota mahdollisuuksia keskeiskuvitteluun, Ojanperän viimeiset ponnistukset ja paluu Liminkaan kuolemaan esitetään kaikkitietävän kertojan ja Katrin näkökulmasta. Voimakas tunnerakenne säilyy, mutta itse laulajamestari etäännytyy.

Suomi-Filmi yhtiön ohjaajan Ilmari Unhon kolmas historiallisista henkilöistä kertova elokuva, *Härmästä poikia kymmenen*, on kollektiivin kuvaus. Kerronta seuraakin useita henkilöitä: aluksi nimismiestä, mutta sitten myös Isoa-Anttia, Iisakki Nukaria (Rannanjärveä), Antin poikaa Jannea, talonpojan tytärtä Katri Pouttulaa sekä aika ajoin myös muita paikallisia. Laajalle ulottuva, kaikkitietävä kerronta ei ole pääosin syvää, mutta sen kautta henkilöiden teot motivoidaan selkeästi, ja samalla luodaan juonen jännite häyryjen ja rauhallista eloa toivovien körttien välille.

Elokuvan tekijät ovat hyvin motivoivan kerronnan sekä Ison-Antin ja Iisakin pyöristämisen avulla ratkaisseet moraalisen ongelman: miten kuvata rikollisia ja murhamiehiä sympaattisesti. Elokuvan kerronnassa tuomio kohdistuu erityisesti Anssin Jukkaan (Kalervo Nissilä), joka toisin kuin Isoo-Antti (Tauno Palo) ja Iisakki (amatöörinäyttelijä Yrjö Kantoniemi) kuvataan hyvin ohuesti moraalittomaksi häiriköksi. Heti alussa Jukka potkaisee nurin vanhan viisunikkarin myyntipöydän käräjillä. Jatkossa hän keksii heittää viilit kaivoon häyjen vallattua Pouttulan pihan. Lopun hääkohtauksessa juuri Jukka aloittaa tappelun iskemällä miestä puukolla selkään. Tuomiollakaan hän ei kadu ja yrittää vielä kirkonmäelläkin uhoilla laulamalla häyjen lauluja. Jukan ryyppäminen, lauleskelu ja mielipuolisen tuntuinen nauru täydentävät vielä mielikuvaa häiriköstä.

Sen sijaan Isoo-Antti ja pääosin Iisakkikin noudattavat eräänlaista miehistä reiluuskoodistoa, joka nostaa erityisesti Antin muiden häyjen yläpuolelle.⁴⁷⁷ Itsetietoisella Antilla on usein osuva vastaus häntä vastustavalle vallesmanille ja Pouttulan isännälle. Kun nimismies yrittää estää juhannuksena hurjapäisen ajelun maanteillä, Antti toteaa: ”Me ite teemme nämä tiet ja pidämme ne kunnossa, ja ite ajamme myös!” Lopun hääkohtauksessa Antti pitää kohtuullisena osallistumistaan häihin, koska hän on sulhasen isä. Hän pääsee vielä moittimaan Pouttulan körttiläisiä väkivaltaisesta vastaanotosta kirveet käsissä. Lisäksi Antti suhtautuu suopeasti nuorten ilonpitoon juhannuksena ja puolustaa näitä Pouttulan tanssikieltoa vastaan. Pouttulalle hän maksaa häyjen omin luvun ottaman lampaan. Käräjillä Antti kieltää viimeiseen asti tappaneensa ketään, mutta siitä huolimatta hän lupaa auttaa murhatun leskeä. Antin jämäkkä reiluus mahdollistaa sen, että katsoja voi liittoutua hänen kanssaan.

Antti on ristiriitaisen pyöreä hahmo. Perustellun, ”miehekkään” käytöksen vastapainoksi Antista voi lukea vastuuttomuutta, epävarmuutta sekä väkivaltaisuutta. Antin vaimo komentaa tätä heräämään ja ryhtymään (miesten) töihin. Käskevän emännän ja sängystä ylös rahjustavan, krapulaisen, alusvaatteillaan olevan Antin välistä keskustelua on edeltänyt kuva pelloilta, jos-
sa mollisävytteisen musiikin siivittämänä miehet puurtavat pellolla. Tämä

voi herättää mielikuvan ryyppyreissujen jälkeen töistään laistavasta, veltosta isännästä. Kohtauksessa voi nähdä myös huumoria: kotona miehekäs Antti on vaimon komennettavissa. Kun vasta herännyt Antti rapsuttelee sängyssä telmivää kissaa, emäntä kieltää ”älä räökkää kissaa”, kuin hän komentaishi lasta eikä miehistä miestä.

Antin voi tulkita myös miehisyydestään epävarmaksi isottelijaksi, jonka itsetunto ei kestä muiden naurua ja joka sen vuoksi pelottelee muita väkivallalla. Isoo-Antti selittää pojalleen Jannelle, kuinka Jannen asettuminen vastakkaiselle puolelle Antin ja körttiläisisäntä Pouttulan välisessä kiistassa oli nöyryyttänyt häntä ja Jannen tulevat körttihäät murtaisivat entisestään Antin auktoriteettiasemaa. Tällöin joutuu Janne lohduttelemaan isäänsä, joka pelkää sitä, ettei häntä enää pelätä. Myös Antin ystävyyssuhteet näyttävät perustuvat pelottelulle. Antti tappelee puukoin Iisakin kanssa häjyjen ”ensimmäisyydestä” ja myöhemmin painostaa tätä, jottei Iisakki siirtyisi nimismiehen puolelle.

Tekojen motiivoinnin ja inhimillistävän pyöreiden lisäksi liittoutumista Antin kanssa saattaa tukea se, että Anttia esittää aikakauden suosikkitähti Tauno Palo. Palon olemuksen ja näyttelijätyön kautta Antin miehisyyteen yhdistyy myös eroottista virettä, vaikka juoni ei suoraan liitä Anttiin erotiikkaa tai rakkautta. Palon esittämällä Antilla on välähtelevät tummat silmät, vartaloa korostava pukeutuminen sekä itsetietoiset, laajat eleet. Antti nähdään ”miehistä voimaa” korostavissa toimissa: pajassa takomassa rautakankea ilman paitaa, kylvässä riuskoin ottein, ajamassa hevosta hurjassa vauhdissa, komentamassa muita häjyjä sekä nostelemassa painavia jauhosäkkejä.

Iisakin hahmo on samalla tavalla ristiriitainen, mutta siitä ei elokuvassa tehdä ihailtavaa. Iisakki on taipuvainen Antin halveksimaan lapselliseen mellasteluun, kuten vallesmannin talon ikkunoiden rikkomiseen ja juopotteluun suutarilassa. Juonen kuluessa käy selväksi, että Iisakki on sekä Antin että vallesmannin manipuloitavissa. Kun Iisakki kutsutaan vallesmannin kuulusteluun, Antti menee mukaan. Samalla hän osoittaa omaa valtaansa Iisakkiin painostamalla tätä ottamaan vastaan raipparangaistuksen. Antti myös voittaa Iisakin ”ensimmäisyydestä” käydystä puukkotappelussa. Rangaistuspaikalla

Iisakki osoittaa ylenpalttista uhoa nostelemalla painavia vesisaaveja ja käyttäytymällä kuin 40 raipaniskua olisi vain pikku homma, josta pitää suoriutua ennen saunaanmenoa. Hän on kuitenkin helpottunut ja kiitollinen, kun vallesmanni keskeyttää rangaistuksen antamisen.

Kyseessä onkin yksi käännekohta vallesmannin ja häjyjen välisessä taistelussa: tämän jälkeen Iisakki näyttää salaa kunnioittavan vallesmannia ja epäröivän omaa häjyilyään. Ensimmäisen kerran tämä tulee esiin, kun häjyt ja körtti-isännät ottavat yhteen maantiellä juhannuksena ja vallesmanni loukkaantuu. Iisakki jää muista häjyistä jälkeen katsomaan, kuinka vallesmannin kävi. Iisakki esittää välinpitämätöntä, mutta vallesmannin vino hymy paljastaa katsojille, että Iisakin vastarinta alkaa murentua. Lopussa tuomiota julistettaessa Iisakin uho vielä herää, mutta vankikärriyllä hän on jo valmis paljastamaan päänsä virren veisuun ajaksi.

Antin ja Iisakin pyöreys tekee heidät ymmärrettäviksi, ja se mahdollistaa myös liittoutumisen näiden rikollisesta maineesta huolimatta. Myös aikalaiskriitikot pitivät häjyjen johtajia paitsi uskottavina, myös ihailtavan ”miehekkäinä”. Amatöörinäyttelijä Yrjö Kantoniemen näyttelijäntyö keräsi kiitosta.⁴⁷⁸ ”Kuka näyttelijä olisi pystynyt luomaan miehistä iskevyyttä, miehukkuutta ja sinnikkyyttä Rannanjärven hahmoon paremmin kuin pohjalainen isäntämies Yrjö Kantonimi. Ei kukaan. Tai ehkä Tauno Palo. Mutta hänhän on Tauno Palo,” totesi *Suomen Sosialidemokraatin* Eugen Terttula.⁴⁷⁹

Elokuvan kerronta kokonaisuudessaan tukee vallesmannin ja körttien asian oikeutusta. Ensinnäkin vallesmanni ja Pouttula esitetään oikeudenmukaisina ja viisaina miehinä. Kalle Kirjavaisen näyttelemä vallesmanni kuvataan maltilliseksi, mutta myös rohkean päättäväiseksi. Hän ei vaadi turhia herroitteluja isänniltä ja kuuntelee heidän neuvojaan. Hän myös estää raipparangaistuksen toimeenpanon, koska ei ole nähnyt sitä vaativaa tuomiota. Jäyhä pohjalaisisäntä Pouttula (amatöörinäyttelijä Jussi Oksa) on uskonnollisesta ankaruudestaan huolimatta reilu. Hän ei vaadi rangaistusta varastetusta lampaasta, koska sai siitä Antilta maksun. Hän vastustaa huonoa järjestyksenpitoa sekä halveksii saamatonta ja epäoikeudenmukaista vanhaa nimismiestä. Lisäksi Pouttula esitetään rohkeana ja aloitekykyisenä, hän nousee häjyjä

vastaan ja toimii isäntien puhemiehenä.

Toiseksi körttien asiaan liittoutumista tukee elokuva esittämä Antin pojan Jannen (Kauko Helovirta) kehitystarina. Alussa Janne esitetään poikamaisen epävarmana Katrin (Hilkka Helinä) kosijana. Jannea nolottaa hänen isänsä mellastelu, ja kun hän ottaa asian puheeksi Antin kanssa, tämä kimmastuu: ”Sussa on liian paljon pehmoosta. Tee jotakin, että susta puhutaan ja että sua peljätähän!” Kerronta kuitenkin paljastaa Jannen rohkeaksi ja kunnolliseksi nuoreksi mieheksi. Kosijana hän ei halua piilotella Katrin aitassa vaan haluaa puhua kasvoista kasvoihin Pouttulan kanssa. Kotona hän ahkeroi pellolla, sillä aikaa kun isäntä on ollut häjyilemässä. Kun Antin halveksuvat sanat ja Pouttulan jyrkkä suhtautuminen kosintaan vihastuttavat Jannen, hän päättää lähteä juhannuksena häjyilemään: ”Kunn ei kerta kelpaa tällasena, niin ruvetahan toisenlaaseks!” Jannen mellasteluyritykset päättyvät lyhyeen Antin ja Katrin väliintuloon. Kun nuorimies saa vakuutuksen Katrin rakkaudesta, rohkenee hän valita puolensa ja asettua häjyjä vastaan: ”Jos isä nousee lakia vastaan, on pojan noustava isäänsä vastaan.” Tämän jälkeen Janne ei enää hämmennyt Antin uhosta ja päinvastoin pyrkii rauhoitttelemana isäänsä. Yksi elokuvan juonista siis kuvaa Jannen ”miehistymistä” ja puolen ottamista valtataistelussa. Katsojille liittoutuminen komean ja kunnollisen nuoremiehen kanssa on tehty kutsuvaksi, mikä samalla johdattaa liittoutumaan körttien kanssa.

Kerronta ei kuitenkaan paljasta syvää tietoa vallesmannista, Pouttulasta eikä Jannesta tai Katristakaan. Vallesmannia kuvataan vain julkisissa tilanteissa, joten katsojille ei synny kuvaa hänestä yksityisenä henkilönä. Juonen kuluessa ankanrehdistä Pouttulasta, itsepäisestä Katrista ja miehistyvistä Jannesta rakentuu tarinainformaation kautta hiukan pyöreämpiä hahmoja, mutta kerronta tai ilmaisu ei tuo henkilöhahmoja läheisiksi keskeiskuvittelun kautta.

Voi tulkita, että elokuvan kerronta ja ilmaisu rakentavat kollektiivista liittoutumista ”pohjalaisuuteen”. Samalla kun katsojille mahdollistetaan liittoutuminen inhimillistettyjen Antin ja Iisakin kanssa, katsojia kutsutaan kannattamaan vallesmannin ja körttien asiaa.

Tätä vahvistavat muutamit kollektiivisen keskeiskuvittelun mahdollistavat tilanteet, eli joukkokohtaukset, joissa katsojia kutsutaan mukaan kohtaukseen ja sen tunnelmaan. Alun käräjärauhan rikkominen on ensimmäinen tunnelmaan johdettava kohtaus: käräjille kokoontunut väki juoksee kauhistuneena pihalle kärryillään kaartavia häyjä pakoon. Vielä vahvemmin tunnelmaa rakennetaan nuorten juhannusjuhlassa sekä hääjuhlakohtauksessa, joissa kummassakin käytetään tunnelman luomisessa hyväksi musiikkia. Juhannuksena tanssipaikan heleän kesäkuvauksen ja nuorten naisten iloisen lauleskelun keskeyttää paikalle saapuvien häyjien raaka laulu. Nuoriso syrjäytetään tanssipaikalta ja tilan ottaa haltuunsa koikkelehtiva äijärinki. Elokuvan käännekohtadassa häjyt tunkeutuvat Pouttulan tupaan, jossa vietetään Jannen ja Pouttulan Katrin körttihiitä. Pouttulan ja Antin välisen suukovun ja uhkaavan tilanteen keskeyttää vanhan naisen heikolla äänellä aloittama virsi. Metelöinti hiljenee, kerronnan luoma väkivallan uhka vaihtuu jopa paatokselliseksi sovun kai-puiksi. Viimein jännittynyt tunnelma laukeaa joukkotappeluun.⁴⁸⁰

Aikalaisvastaanotto piti elokuvan pohjalaiskuvausta aitona ja uskottavana, ja erityisesti pohjalaisissa sanomalehdissä oltiin innostuneita ”oman” historian esittämisestä.⁴⁸¹ Tämä kertoo siitä, että osalla yleisöä oli jo etukäteen vahva liittoutuminen elokuvan kuvaamaan kollektiiviin. Toisaalta tämä saattoi johtaa myös kritiikkiin. Pohjalaisen osakunnan äänenkannattaja *Häijysä* arvosteltiin elokuvan kansatieteellistä sävyä. Nimimerkki U.L:n mukaan elokuvassa ei ollut ”vähääkään todellisen realismin verevyyttä, ei kosketusta elämään.”⁴⁸² Kommentti viittaa siihen, että pienemmässä yhteisössä, *Häijyn* toimituksen piirissä, mielikuvat pohjalaisesta menneisyydestä poikkesivat julkisuudessa vallitsevista käsityksistä.

Myös Fenno-Filmin elokuvassa *Hallin Janne* on rikollinen päähenkilö Janne pyöristetty ja hänen tekonsa motivoitu niin, että liittoutuminen on mahdollista. Helge Heralan esittämä Janne on huvittelunhaluinen naistenmies, joka viihtyy paremmin markkinoiden korttipöydässä kuin peltotöissä. Silti heti elokuvan alun markkinakohtauksessa selviää, että hän on myös rehti nuorukainen, joka ei siedä huijausta korttipelissäkään. Juonen kuluessa paljastuu myös Jannen ritarillisuus ja ystävällisyys: hän pelastaa ruhtinattaren ryöstäjien

käsistä eikä anna piikatyttö Leenan lausua väärää valaa puolestaan.

Jannen rikoksen selittävät hänen luonteensa heikkoudet. Hän on täynnä ”miehistä” uhoa ja äkkipikainen. Juonessa vihjataan, että Jannen temperamentti luonne johtuisi romaniverestä, hän on ”ainoa pikinokka äitinsä pellavapäiden joukossa”. Lisäksi Janne on vaikutuksille altis, ja nuoruuden ajattelemattomuudella hän tavoittelee sellaista ”hienoa”, mitä on vaikea saada, eli herastuomarin taloudenhoitajan, ylpeän Sandran rakkautta. Niinpä Jannea kadehtivan rengin Santun on helppo johdatella tämä pahantekoon, ryöstämään rahalähetystä kuljettava postikuski Matti, joka myös tavoittelee Sandraa. Rahan avulla Janne voisi ostaa Sandralle niin komeat kihlat, että tämä vakuuttuisi naistenmies Jannen aikeista. Santun organisoima ryöstö ei sujukaan Jannen odottamalla tavalla, vaan hän pikaistuksissaan lyö Matin kuoliaaksi.

Osa aikalaiskriitikoista piti tätä Jannea epäuskottavan pehmeänä ja ko-reana, vaikka filmidebyyttinsä tehnyttä Heralaa kiiteltiin onnistuneesta suorituksesta.⁴⁸³ ”...Ei mahda mitään sille, jos kansanballaadin synkkä Hallin Janne jää mielessämme edelleenkin elämään karmea henkipatonelämäänsä ja Helge Heralan uljas kieverinpoika on uusi tuttavuus...”, totesi *Keskisuomalaisen* nimimerkki Pta.⁴⁸⁴ Voidaan ajatella, että henkilökuvan uskottavuuteen vaikuttivat paitsi kulttuurisen muistin erilaiset käsitykset Jannesta myös henkilökuvan tasapainottelu kulttuurisen uskottavuuden ja geneerisen uskottavuuden välillä. Kulttuurisen muistin murhamies Jannea saattoi olla vaikea sovittaa hurmuriksi ruhtinattaren makuukamariin tai vankilakapinan sankariksi. Seikkailuelokuvan naissankariksi ja voimamieheksi komea Janne puolestaan istui hyvin.⁴⁸⁵

Jannen epäuskottavuus saattaa vaikeuttaa katsojien liittoutumista tämän kanssa, mutta toisaalta Jannen kunniallisuus mahdollistaa moraalisesti liittoutumisen. Elokuvan kaikkitietävä kerronta ei ole syvää, eikä elokuvassa ole keskeiskuvittelukohtauksia, jotka voimistaisivat empatiaa Jannea kohtaan.⁴⁸⁶ Ennemmin kerronta perustuu siihen, että katsoja tuntee ja tietää enemmän kuin Janne. Katsojille paljastetaan jo elokuvan alkuvaiheessa piikatyttö Leenan uskollinen rakkaus Jannea kohtaan, ja annetaan ymmärtää, että Leenan



avulla Janne voisi ryhdistäytyä. Sandran rakkaus esitetään puolestaan vaativana ja Jannea hurjuuksiin yllyttävänä. Katsoja seuraa tämän tarinainformaation pohjalta sivusta Jannen ”miehistymistarinaa”, sitä miten tämä oppii ymmärtämään oikeat valinnat.

Mika Waltarin alkuperäisen käsikirjoituksen *Keisari rakastuu* päähenkilöt, Ulla Möllersvärd ja keisari Aleksanteri I, ovat peruspiirteiltään ohuita hahmoja: nuoria, kauniita ja hyviä. Ulla on patriootin ja itsepäinen maa-herrantytär, joka juonen kuluessa oppii rakastamaan hyväntahtoiseksi hallitsijaksi paljastuvaa Aleksanteria. Aleksanteri puolestaan on komea hurmuri, mutta keisarina vielä kokematon ja epävarma idealisti.⁴⁸⁷ Tuottaja-ohjaaja T. J. Särkän johdolla elokuvaan *Tanssi yli hautojen* tehtiin kuitenkin muutoksia, jotka vaikuttivat erityisesti Aleksanterin henkilökuvaan tekemällä siitä pyöreämmän hahmon.

Muutosten taustalla oli Waltarin kirjoittama romaani *Tanssi yli hautojen*, jossa kuvattiin käsikirjoitusta tarkemmin Aleksanterin taustoja ja ajatuksia. Kirjassa Aleksanteri paljastuu paitsi hurmuriksi myös itsekeskeiseksi elostelijaksi, joka rakastaa huomion keskipisteenä olemista. Lisäksi hän kärsii hermoherkkyydestä, jota pahentaa syyllisyydentunne osallisuudesta isän, tsaari Paavali I:n salamurhaan. Hallitsijana Aleksanteri on tavallaan valistunut monarkki mutta erityisesti Suomen suhteen poliittinen realisti.⁴⁸⁸ Elokuvasssa Aleksanterista ei rakennettu näin kyynistä henkilöä, vaan pääosin Leif Wagerin esittämä keisari on alkuperäiskäsikirjoituksen mukainen nuori ritarillinen sankari vaikkakin epävarma hallitsija.

Aleksanterin epävarmuutta ja hermoherkkyyttä on painotettu elokuvassa enemmän kuin käsikirjoituksessa.⁴⁸⁹ Kirjasta otettiin elokuvaan kohtaus, jossa Aleksanteri Möllershofissa vieraillessaan saa yöllä ahdistuskohtauksen tajutessaan, että juuri samana päivänä vuosia sitten hänen isänsä murhattiin. Paljastamalla näin Aleksanterin korean kuoren alla piilevän trauman ja herkkyyden on henkilöhahmosta pyritty tekemään ristiriitaisempi.

Aikalaiskriitikoiden mukaan tämä yritys rakentaa Aleksanterin ristiriitaista henkilökuva ei ollut onnistunut. ”Hän yölliset tunnontuskansa sen sijaan tulevat kovin yllättäen ja vaikuttavat aika väkinäisiltä...” arvioi *Suomen*

Sosialidemokraatin Eugen Terttula.⁴⁹⁰ ”Sen sijaan keisarin omantunnontuskat röhkelö-yöpaidassa tuntuvat herättävän katsojissa enemmän hilpeyttä kuin myötätuntoa”, kertoi *Taiteen Maailman* nimimerkki Vera.⁴⁹¹ Yöllisen kohtaauksen ongelmana on, että kerronta on ennen tuota kohtausta rakentanut täysin erilaista, romanttisen sankarillista kuvaa Aleksanterista. Lisäksi jyrkästi valaistu kohtaus eroaa selvästi elokuvan aiemmasta kerronta- ja ilmaisutavasta. Siksi Aleksanterin ahdistus alkaa kovin yllättäen, ja Wagerin aiemmasta näyttelijäntyöstä poikkeavat suuret eleet ja voimakkaat ilmeet saattavat jopa vaikuttaa naurettavalta, ainakin hämmentävältä. Kohtauksen yllättävyyttä on pyritty lieventämään tilannetta selittävällä kertojalla, mutta niille, jota eivät tunteneet kirjaa tai Aleksanterin historiaa, selostus saattoi jäädä riittämättömäksi.⁴⁹²

Tästä kohtauksesta huolimatta useat kriitikot pitivät Leif Wagerin keisaria olemukseltaan uskottavana: Wageria pidettiin sopivan majesteettillisena, hienostuneena ja komeana.⁴⁹³ Eila Peitsalon esittämän Ullan uskottavuuteen sen sijaan ei otettu laajasti kantaa, vaan kommentit liittyivät hänen ulkonäkönsä ”viehättävyyteen” sekä näyttelijätyönsä ”kokemattomuuteen”.⁴⁹⁴ Useissa arvioissa kiitettiin Wagerin ja Peitsalon yhteisiä kohtauksia, mutta pääparin viaton rakkaussuhde nähtiin vanhanaikaisena ja naiivina.⁴⁹⁵ ”Varsinainen rakkaustarina on kuvattu niin idyllisesti ja puhdashenkisesti, ettei siihen nähden kenelläkään liene huomauttamista – paitsi kenties niillä, jotka muistelevat lukeneensa paljon pidemmälle menevämpää tästä huomiota herättäneestä suhteesta ja niillä, jotka realistisempiin kuvauksiin mieltyneinä hämmästelevät keisarillisen rakastajan ’sänkytapoja””, totesi *Helsingin Sanomien* Paula Talaskivi.⁴⁹⁶ Talaskiven huomio viittaa siihen, että Aleksanterin ja Möllersvårdin suhteen kuvaus ei ollut ainoastaan kulttuurisesti vaan myös tietyllä tavalla genreerisesti epäuskottavaa.

Elokuvan kerronta seuraa pääosin Ulla Möllersvårdiä, joskin aika ajoin juoni siirtyy kuvaamaan Aleksanteria, jolloin kerrotaan keisarin suhtautumisesta Suomeen tai Ullaan. Vaikka kerronta fokusoi Ullaan, ei se ole kovin syvää. Katsoja saa tietoja Ullan tunteista ja ajatuksista tämän puheista ja ilmeistä, ja tämä riittää motivoimaan Ullan teot. Tarinainformaation pinnallisuudesta ja Ullan henkilöhahmon ohuudesta huolimatta fokusoinnillaan

kerronta johdattaa katsojaa liittoutumaan tämän kanssa. Katsoja voi jakaa Ullan suoraselkäisen asenteen Suomeen tunkeutuneita venäläisiä vihollisia kohtaan. Katsojien liittoutuminen Aleksanterin kanssa saattaa sen sijaan olla vaikeampaa, vaikka hänestä rakennetaankin Ullaa ristiriitaisempi, pyöreämpi henkilö. Epäuskottavana pidettyä ahdistuskohtausta lukuun ottamatta kerronta ei anna syvää tietoa Aleksanterin ajatuksista ja tunteista, eikä kerronta myöskään seuraa hänen toimintaansa. Vaikka elokuvan ilmaisu ei tue keskeiskuvittelua, vahva liittoutuminen Ullan kanssa mahdollistaa tietynlaisen kerronnallisen keskeiskuvittelun. Ullan näkökulman avulla katsojille tarjotaan paikka ihailla hurmaavaa Aleksanteria, jota esittää aikakauden suosikitähti Leif Wager.⁴⁹⁷

Lähemmäs päähenkilöä, lähemmäs tunteita

Suomen Filmitelollisuuden tuottaman elokuvan *Mä oksalla ylimmällä* päähenkilön Gabriel Linsénin elämäntarina poikkeaa muista siinä, ettei sen sisältönä ole suurmiehen saavutusten esittely tai tämän elämänkäänteiden kuvittaminen. Sen sijaan juoni keskittyy Linsénin ja hänen nuoruudenrakastettunsa Maria Sawinan suhteeseen, ja tämän suhteen herättämiin tunnelmiin. Linsénin sävellystä *Kesäpäivä Kangasalla* käytetään kyllä elokuvan käännekohtissa, ja elokuva antaa selityksen siihen, miten sävellys syntyi, mutta tämän lisäksi katsojille ei kerrota mitään Linsénin työstä eikä paljoa perhe-elämästäkään.

Olemukseltaan sekä Martti Katajiston esittämä Gabriel että Maaria Eiran esittämä Marina ovat konventionaalisen romanttisen rakkausdraaman päähenkilöitä: nuoria ja kauniita. Myös juoni toistaa tuttua ”poika tapaa tytön”-kaavaa: Elokuvan alussa katsoja siirtyy Gabrielin muistikuvien kautta tämän opiskeluvuosiin, jolloin hän tapasi Leipzigin laulajan Marian. Marian kunnianhimoinen ura erottaa rakastavaiset, mutta sitä ennen he viettävän kauniin kesän Kangasalla. Poikkeavaa juonessa on kuitenkin se, miten aiempien suurmieselokuvien juonikuvio on sukupuolisesti käännetty. Miespäähenkilö, taiteilija, ei kohoakaan elokuvan lopuksi kuuluisuuteen, vaan hän jää sivusta seuraamaan rakastettunsa uraa.

Hyvin elliptisen juonen vuoksi katsojat eivät saa tietää mitään Gabrielin

taustoista tai aiemmasta elämästä, joten hän vaikuttaa historiattomalta hahmolta. Myöskään hänen luonteensa ei näytä kehittyvän. Ohut luonnekuva rakentuu Leipzigin-muiston aikana, eikä se muutu juonen kuluessa. Kaunis Gabriel kuvataan herkkänä, vakavana ja passiivisena nuorena miehenä, joka ripustautuu rakastettuunsa. Leipzigin hän ei pysty keskittymään säveltäjän opintoihinsa, eikä viihdy opiskelutoveriensa seurassa. Iloinen Maria syyttää leikkillisesti Gabrielia: ”Sinä olet liian raskas Gabriel, olet kuin kivi.” Vain Maria tuo onnea ja voimaa Gabrielille, mutta Mariaa ei kiinnosta avioliitto Suomessa, vaan hän haluaa kansainvälisen uran. Yksin jätetty Gabriel masentuu täydellisesti, jättää opinnot ja ajautuu alkoholismiin ja kurjuuden kierteeseen. Vain opiskelutoverin ja Marian apu pelastavat tylsyyteen ja epätoivoon vajonneen Gabrielin.

Gabrielin ulkonäkö, Katajiston poikkeuksellinen kauneus ja epookin mukainen puvustus, sekä roolin passiivisuus hämmensivät ja ärsyttivät osaa aikalaiskriitikoista, jotka kaipasivat ”miehekkäämpää otetta”.⁴⁹⁸ Jyrkimmin näkemyksensä esitti *Iltalehden* Jussi Montonen: ”Jos sankarin, säveltäjä Gabriel Linsénin (Martti Katajisto) kiharapäähän olisi vielä solmittu rusetti, olisi tietäntyyppisten täti-ihmisten ihastus varmasti ollut täydellinen.”⁴⁹⁹ Toisaalta Katajistoa saatettiin pitää sopivana rooliin, mutta hänen näyttelijäntytönsä liian ”epämiehekkäänä”. ”Martti Katajisto soveltuu hyvin rakkauden tuskia kärsiväksi ylen romanttiseksi säveltäjänuorukaiseksi. Alkupuolella hän oli liiankin hauras ja pehmeä, mutta saa sitten olemukseensa ja näyttelemiseensä enemmän pontta ja ryhtiä”, totesi *Aamulehden* Olavi Veistjä.⁵⁰⁰

Voi tulkita, että Gabrielin henkilöahmon aiheuttama hämmennys johtui osin konventionaalisten romanssielementtien yhdistämisestä poikkeavaan kerrontatyyliin.⁵⁰¹ Elokuvan käännettyä sukupuolikuvausta saattaa olla vaikea lukea romanssigenren kautta, jossa usein nainen fokusoidaan tunteita kokevaksi päähenkilöksi. Tarina ja tunteet koetaan elokuvassa Gabrielin kautta, sillä kerronta ja ilmaisu johdattavat katsojaa lähelle Gabrielia Marian jäädessä etäisemmäksi. Elokuva lähtee liikkeelle kuvaamalla Gabrielin elämään pettymyksiä kasvoja. Vaikka Gabrielin muistot kuvataan kaikkietävän kertojan näkökulmasta, pyrkivät elokuvan kerronta ja ilmaisu johdattamaan katsojaa

Gabrielin kokemiin tunnelmiin, vuoroin vierauden, onnen ja tylsyyden tuntemuksiin. Esimerkiksi Kangasalla koettu ainut onnen kesä on kuvattu spektakelisoiduin maisemakuvin elokuvan nimikappaleen alleviivatessa Gabrielin elämän huippukohtaa.⁵⁰²

Mä oksalla ylimmällä -elokuvan kaltaista henkilökuvaa tavoitellaan hyvin erityyppisessä elokuvassa *Säkkijärven polkka*. Myös *Säkkijärven polkka* alkaa päähenkilön näkökulmasta esitetystä takautumasta: keski-ikäinen Vili Vesterinen (Vili Vesterisen itsensä esittämänä) herää tuolistaan katumuusikkojen ääniin, menee ikkunaan katsomaan ja pienet muusikot nähtyään vaipuu muistoihin. Takautumassa katsojalle kerrotaan Vilin nuoruusvuosista Karjalassa, opiskelusta musiikkiopistossa Viipurissa ja ponnisteluista kuuluisuuteen Viipurissa ja Helsingissä. Vaikka takautuma kerrotaan tässäkin elokuvassa kaikkitietävän kertojan näkökulmasta, kerronta ja ilmaisu johdattavat katsojaa Vilin tuntemuksiin. Näyttelijä Sakari Jurkan ilmeiden ja katseiden, lähi- ja puolilähikuvien sekä tunnelmaa luovan musiikin avulla katsojille annetaan mahdollisuus arvata Vilin tuntemukset ja osallistua Vilin tuntemaan kaihoon, onneen tai yksinäisyyden tunteeseen. Usein keskeiskuvittelu-kohtaus rakennetaan Vilin ja lapsuudenystävä Mirjan (Marjatta Kallio) yhteisen tunnekokemuksen varaan, jolloin sen perustana ovat näyttelijöiden ilmeet, katseet ja lähikuvat heistä. Mirjan roolin keskeisyydestä huolimatta elokuvassa korostuu Vilin näkökulma, joka aloittaa ja päättää elokuvan. Lopussa Vili jää yksin harmonikkansa kanssa.

Vilin henkilökuvaa ei kuitenkaan ole pyöreä. Vili kuvataan stereotyyppisen sukkelasanaiseksi ja hyväntahtoiseksi karjalaispojaksi⁵⁰³, joka ei ole kovin kiinnostunut työnteosta mutta sitäkin enemmän soittamisesta. ”Luonnonlapsen” kaltainen Vili ei tavoittele rikkauksia tai oppiarvoja, hän ei opi edes lukemaan nuotteja. Sen sijaan luonnonlahjakkuutena hän oppii korvakuulolta monimutkaisimmatkin klassiset sävellykset. Vili suhtautuu ongelmiinsa huolettomasti ja toipuu varsin nopeasti nöyryytyksistä ja ongelmistaan. Edes Mirjan menettäminen ystävälle Jaakolle ei kauaa jaksaa häntä surettaa, ja anteliaasti hän luovuttaa biljardissa voittamansa uuden kaksion nuorelleparille. Elämän käänteet eivät vaikuta Vilin luonteeseen vaan hän säilyy samanlai-

sena juonen alusta loppuun. Ainoana käännekohtana voi pitää Vilin läksiäis-repliikkiä musiikkiopistossa, mutta sekään ei osoita, että Vili olisi muuttanut vaan että hän on viimein ymmärtänyt, mitä haluaa elämältään. Vilin elävää (kansan)musiikkia ja ihmisiä ilahduttavaa soittamista ylistävä puheenvuoro alleviivaa samalla elokuvan teeman.

Ohuesta henkilökuvasta huolimatta Sakari Jurkan näyttelijäntyö Vilinä vakuutti aikalaiskriitikot, sillä Jurkka sai yksiselitteisen kiittävät arviot työstään.⁵⁰⁴ Samoin kuin *Orpopojan valssin* vastaanotossa aikalaiskriitikot eivät ilmeisesti odottaneetkaan ajanvietteeksi luokitellulta musiikkielokuvalta syvällistä henkilökuvausta, vaan luonteva Vili oli geneerisesti riittävän uskottava. Tähän viittaa nimimerkki NN:n arvio *Uudessa Ajassa*: ”Hyvin häneltä käy pelimannikohtalon kuvaus, vaikka nyt mitään varsinaista luonnekuvaa ei pääse syntymäänkään, siihen ei anna käsikirjoitukseen tilaisuutta.”⁵⁰⁵

Sekä *Mä oksalla ylimmällä* että *Säkkijärven polkka* -elokuvassa läheisyyden tuottaa katsojan kutsuminen päähenkilön tunteisiin, eikä henkilökuvan moniulotteinen rakentaminen. Päähenkilöiden kohtalaisesta ohuudesta huolimatta merkittävä muutos aiempien elämäkertojen roolihahmoihin on, että henkilökuva ei ollut ihannoitu. Gabriel on passiivinen ja murjottava, Vili puolestaan laiska ja mukavuudenhaluinen. Päähenkilöiden puutteet pyörivät hahmoa ja samalla myös toivat henkilön läheisemmäksi. Läheisyyden tunteeseen katsojia johdattaa myös elokuvien lopetus. Toisin kuin Suomi-Filmin elokuvissa *”Minä elän”* ja *Ruusu ja kulkuri*, joissa keskeiskuvittelun mahdollisuudet sijoittuvat elokuvan keskikohtaan, ja lopuksi katsoja etäännytetään kunnioittavan etäisyyden päähän päähenkilöstä, näissä elokuvissa katsoja kutsutaan päähenkilön lähelle elokuvan lopussa, tuntemaan yhdessä tämän kokemaa elämän pettymys.

Elämänkulun moodit

Henry M. Taylorin mukaan elämäkertaelokuvassa on kolme keskeistä kerrontaan liittyvää ongelmaa, jotka elokuvantekijöiden pitää ratkaista. Ensinnäkin

elokuva kestää yleensä vain pari tuntia, kun esimerkiksi kirjassa elämästä voidaan kertoa yksityiskohtaisesti ja pitkästi. Toiseksi useimpien ihmisten elämä ei ole kovin dramaattinen. Kolmanneksi, koska elokuva perustuu kuviin ja ääniin, sen on helpompi kuvata esittävää toimintaa kuin vähän liikettä sisältävää elämänmuotoa, esimerkiksi kirjoittamista. Taylorin mukaan nämä ongelmat ratkaistaan, eli elämä ”kerronnallistetaan” (*die Narrativisierung*) luomalla siitä yksittäisten tapahtumien sijasta yhtenäinen, dramatisoitu kokonaisuus.⁵⁰⁶

Yhtenäinen, dramatisoitu kokonaisuus tarkoittaa ensinnäkin sitä, että tarinan osien, esimerkiksi yksittäisten tapahtumien välille luodaan suhde. Klassisen kerronnan mukaisessa tarinassa rakennetaan elementtien kausaalisuhteille perustuva juoni. Se nivoo yhteen tapahtumat ja niihin vaikuttavat henkilöhahmot.⁵⁰⁷ Toiseksi tarinan elementtien välille luodaan jännitteitä, ristiriitoja tai vaikutussuhteita, esimerkiksi henkilöhahmon elämässä on vastoinkäymisiä hänen tavoitellessaan jotakin päämäärää.⁵⁰⁸

Taylorin mukaan elämäkertojen kerronnallistamiselle on tyypillistä ”heikko kerronta”, millä hän tarkoittaa kronologisuutta ja episodimaisuutta. Elämäkertaelokuviissa ei aina välttämättä ole ”vahvalle kerronnalle” ominaista motivointia, kausaalisuutta ja päämäärähakuisuutta. Toisaalta Taylor toteaa, että ”heikko kerronta” on ominaisempaa modernille kuin klassiselle elämäkertaelokuvalla.⁵⁰⁹

Olennaista tarkastelemissani elämäkertaelokuviissa onkin se, miten elämät kerronnallistetaan ”vahvan kerronnan” avulla käyttämällä konventionaalisia tarinan kertomisen tapoja, vaikka tarinaan liittyisikin episodimaisia jaksoja. Tällaisia konventioita ovat muun muassa perinteiset esittämisen ja kerronnan lajit kuten tragedia ja melodraama, tai sitten myöhemmin muotoutuneiden elokuvan lajityyppien tyypilliset tavat kertoa. Konventiot antavat mallin sille, miten tarinan elementtien väliset suhteet ja jännitteet luodaan, miten juonen kulku rytmitetään ja miten tarina päättyy. Elämäkertaelokuvassa elämän ”kerronnallistaminen” antaa samalla elämälle teeman⁵¹⁰, väitteen siitä, millaista kuuluisan henkilön elämä oli tai jopa yleistettävissä olevan väitteen, millaista elämä yleensä on.

Olen jakanut tarkastelemanani suomalaiset elämäkertaelokuvat kolmeen pääryhmään sen mukaan, minkälaisten konventioiden mukaan ne on ”kerron-

nallistettu”. Kutsun näitä pääryhmiä elämänsä elämänkulun moodeiksi. Tarkoitukseni ei ole väittää, että esittelemäni moodit kattavat kaikki elämäkertaelokuvien ”kerronnallistamisen” tavat. Sen sijaan luokittelu kertoo, että tyypillinen tapa kertoa elämää 1930–1950-lukujen suomalaisissa elämäkertaelokuvissa perustui menetyksen tai allegorisille moodeille. Menetyksen moodit rakentavat elämän tarinaksi menetyksestä (elokuvissa *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi*, *Ruusu ja kulkuri*, *Tanssi yli hautojen*, *Säkkijärven polkka*, *Mä oksalla ylimmällä*). Allegoriset moodit puolestaan jäsentävät elämän vertauskuvalliseksi peruskaavaksi (*Orpopojan valssi*, *Tytön huivi*, *Härmästä poikia kymmenen*, *Hallin Janne*). Kahden elokuvan moodit poikkesivat menetyksen tai allegorisista moodeista, niiden tapoja kertoa elämää kutsun kohtalon moodeiksi (*Elinan surma*, *”Minä elän”*). Elokuvien tarinoita ohjaa vääjäämätön kohtalo kohti tuhoa.⁵¹¹ Seuraavissa alaluvuissa erittelen yksityiskohtaisemmin elokuvien moodeja.

Menetyksen moodit

Elokuville *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi*, *Ruusu ja kulkuri*, *Tanssi yli hautojen*, *Säkkijärven polkka* ja *Mä oksalla ylimmällä* päähenkilöiden elämää jäsentää menetys. Menetys rakennetaan elokuvien elämäntarinaa kuitenkin eri tavoin. Elokuville *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi* ja *Tanssi yli hautojen* juonen kulku huipentuu menetykseen, joka osoittautuu yhteisön moraalien ja tulevaisuuden kannalta oikeaksi ratkaisuksi. Kutsun tätä ”kerronnallistamisen” moodia melodramaattiseksi. *Ruusu ja kulkuri* sekä *Säkkijärven polkka* -elokuvien kerronnan jännite rakentuu kodin ja siihen liittyvän rakkauden menetyksen pohjalle. Kerrontaa ohjaa nostalginen moodi. Myös elokuvassa *Mä oksalla ylimmällä* menetys hallitsee kerrontaa, mutta nyt sen esitetään lamauttavan koko elämän. Kutsun tätä melankoliseksi moodiksi.

Elokuvatutkija Linda Williams pitää melodraaman keskeisenä ominaisuutena sitä, miten se työstää kysymyksiä moraalista. Tässä Williams nojautuu Peter Brooksien 1800-luvun teatteria ja kirjallisuutta käsittelevään kirjaan *The Melodramatic Imagination: Balzac, James and the Mode of Excess*, joka on

yleisimminkin antanut pohjan käsitykselle melodraaman kehityksestä modernissa länsimaaisessa kulttuurissa. Brooksia lainaten Williams tulkitsee, että melodraaman esiintuloon vaikutti historiallinen tilanne, jossa perinteiset käsitykset totuudesta ja moraalista, pyhästä, oli kyseenalaistettu, mutta jossa edelleen oli tarvetta ylläpitää kuvaa niistä. Melodraaman tehtävänä olikin tuoda esiin ymmärrettävästi moraalinen totuus.⁵¹²

Williams tuo esiin melodraaman tyypillisiä piirteitä analysoimalla melodraaman ”malliesimerkin”, D.W. Griffithin *Way Down East* -elokuvan (*Läpi myrskyn*, 1920). Hänen mukaansa melodraaman perustyyppin kerronnallisia elementtejä ja ominaisuuksia on ensinnäkin se, että melodraama alkaa idyllisestä, hyveellisestä tilasta, esimerkiksi koti-idyllin kuvauksesta. Tyypillistä on myös tavoite päätyä tähän tilaan. Toiseksi melodraama keskittyy kuvaamaan uhri-sankareita ja heidän hyveellisyytensä paljastamiseen. Tämän kautta moraalinen järjestys tulee esille. Melodraamassa hyveellisyys paljastetaan kärsimysten kautta, sankarin on oltava uhri, jotta hänen viattomuutensa tunnistetaan. Kolmanneksi hyveellisyyden tunnistaminen edellyttää paatosta ja toimintaa. Kärsimyksen paatos paitsi paljastaa hyveellisyyden se myös oikeuttaa toimintaan. Paatos liittyy toimintaan usein myös viime hetkellä pelastusten, tai epäonnistumisten, kautta. Paatosta rakentaa käsitys ja tunne menetyksestä, jotakin on menetetty lopullisesti. Neljänneksi melodraama ja realismi ovat vaikuttaneet toisiinsa. Modernisoitunut melodraama lainaa realismin teemoja, esimerkiksi käsittelee sosiaalisia ongelmia, ja ilmaisutyyliä, esimerkiksi lavasteissa ja puvustuksessa. Toisaalta Williams pitää melodraaman ja realismin erona sitä, miten melodraama toimii ideologisesti sallitun puitteissa niin, että sen ratkaisut loppujen lopuksi tukevat *status quota*. Viidenneksi melodraaman henkilöhahmot ovat usein stereotyyppisesti hyviä tai pahoja, eli henkilögalleria on järjestetty niin kutsutun manikealaisen moraalisen järjestyksen mukaan.⁵¹³

Vaikka Williams pitää näitä piirteitä tyypillisinä melodraamalle, hän kuitenkin muistuttaa, että kaikki ominaisuudet eivät tietenkään löydy kaikista melodraamoista. Ominaisuuksien lista ei myöskään tyhjenny tähän, mutta tuomalla sen esiin hän on halunnut käynnistää keskustelun tärkeänä pitämästään populaarikulttuurin moodista. Williams puhuu melodraaman

merkityksestä amerikkalaisen populaarikulttuurin moodina, mutta yhtä hyvin voitaisiin pohtia melodraaman merkitystä länsimaisen populaarikulttuurin moodina.⁵¹⁴ Melodraama kerrontakonventiona vaikutti myös 1930–1950-lukujen suomalaisessa elokuvassa yhtä hyvin kuin amerikkalaisessakin. Ei siis ole mitenkään yllättävää löytää melodraaman piirteitä tuon ajan elämäkertaelokuvista. Kyse onkin siitä, miten ja kenen elämä näin melodramatisoitiin ja miten elämä näin tematisoitiin.

Elokuvassa *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940) jo naimisissa olevan runoilija J. L. Runeberg rakastuu nuoreen säätyläisnaiseen Emilie Björkstéeniin, joka saapuu Runebergin kotikaupunkiin Porvooseen sukulaisvierailulle piispan taloon. Keski-ikä kriisin ja pikkukaupungin arkisuuden masentama J. L. Runeberg herää keväaseen kauniin ja elämäniloisen Emilien seurassa. Rakkaudesta inspiroituneena hän työstää *Vänrikki Stoolin* toista osaa. Emilie yrittää torjua syntyä pitämäänsä rakkaudentunnetta, ja rukoiltuaan kirkossa voimaa vastustaa kiusausta hän päättää lähteä Porvoosta. Hän ei kuitenkaan pysty pysymään poissa vaan palaa pian takaisin. Rakastavaiset tapaavat toisiansa sattumanvaraisesti pikkukaupungin riennoissa. Runeberg valittaa Emilielle, etteivät he saa koskaan tavata kahden ja että tämä on liian kylmä häntä kohtaan. Salaiset syleilyt ja suudelmat kertovat kuitenkin katsojille toista.

Kerronta fokusoii Emilien tunteisiin, ja katsojille paljastetaan Emilien kärsivän toisaalta omatunnon tuskista, toisaalta ”mielettömästä” rakkaudesta. Näin Emiliestä rakennetaan viaton, vääryydestä kärsivä mutta tunteidensa vallassa oleva henkilö. Sen sijaan Runeberg ei kärsi minkäänlaisista oman tunteidensa tuskista hänen vaatiessa Emilieltä lämpimämpiä rakkaudenosoituksia. Lopulta suhde johtaa skandaaliin, kun pariskunta yllätetään suutelemassa talviretken aikana. Katsojaa johdetaan päätökseen ja kärsimykseen, kun Emilien sukulaiset, erityisesti piispartar, syyttävät suhteesta ainoastaan nuorta Emiliettä, vaikka juoni on paljastanut, että J. L. Runeberg on yllyttänyt Emiliettä rakkauteen. ”Hän on röyhkeä ja kevytmielinen tyttö, mitä mies voi tehdä, kun hävytön nainen häntä ahdistaa. Mikä skandaali meidän talossamme, jonka pitäisi olla esimerkkinä koko seurakunnalle”, läksyttää piispartar Emiliettä ja kieltää miestänsä puolustamasta tätä.

Väärän tuomion kärsimys kulminoituu Björksténin ja Runebergin viimeiseen kohtaamiseen kahden kesken. Emilie on luvannut noudattaa sukulaistensa vaatimusta lopullisesta erosta, ja hän hämmentyy, kun Runeberg kävellessään Björksténin avoimen ikkunan ohi puhuttelee häntä ja haluaa uudistaa heidän ystävyytensä. Torjuakseen Runebergin Emilie teeskentelee välinpitämätöntä ja väittää matkustavansa pois nuoren ihailijansa kanssa. ”Sydämetön keimailija!” syyttää Runeberg ja poistuu paikalta suuttuneena. Emilie siirtyy kyynelisin sisälle huoneeseen ja lausuu: ”Kiitos rakas Jumala, että kestin loppuun saakka.” Viattomasti rakastunut Emilie uhraa sekä rakkautensa että maineensa, jotta J. L. Runeberg säilyisi ylevänä ja puhtaana luomaan kansallista taidetta. Näin moraalinen ongelma ratkaistaan naisen uhrauksen avulla.

Elokuvassa *Ballaadi* on hyvin samantapainen juonirakenne, jossa nuori nainen auttaa keski-ikäistä suurmiestä luomaan kansallisen mestariteoksen mutta joutuu kärsimään yhteisön tuomion. Fiktiivinen roolihahmo, nuori säätyläisnainen Ebba Duncert inspiroi naimisissa olevaa Fredrik Paciusta säveltämään ensimmäisen suomalaisen oopperan *Kaarle-kuninkaan metsästy*s. Fredrik saa ensimmäisen idean oopperaansa kuultuaan sattumalta metsässä Ebban laulavan nimetöntä kansansävelmää. Myös Ebba on innoissaan tavattu ihailemansa maestron. Myöhemmin he tapaavat jälleen oopperan harjoituksissa. Kun Fredrikillä on ongelmia työnsä kanssa, Ebba ilmestyy paikalle ja laulaen innostaa häntä eteenpäin. Ebba Duncert esiintyy konserttitalaisuudessa Paciuksen uutena ”laulajatarlöytönä”, mikä herättää paheksuntaa seurapiireissä. Erityisesti Paciuksen appivanhemmat ja orvon Ebban holhooja ovat närkästyneitä Paciuksen ja Duncertin liian läheiseltä näyttävästä ystävydestä. He vaativat, ettei Ebba ota vastaan hänelle tarjottua kalastajatyön pääroolia oopperasta.

Porvarillinen yhteisö, joita elokuvassa edustaa Paciuksen ja Duncertin sukulaiset ja ystävät, ei hyväksy suhdetta, jonka laatua se ei ymmärrä. Yhteisölle se näyttäytyy säädöttömänä avioliiton ulkopuolisena rakkaussuhteena. Toisaalta myös katsoja saattaa hämmentyä suhteesta. Fredrikin ja Ebban tapaamiset näyttävät rakastavien kohtaamisilta syleilyineen ja suudelmineen,

vaikka he itse vakuuttavat suhteen olevan jotakin erilaista, ylimaallista. Koska katsojan ei ole tarkoitus epäillä päähenkilöiden sanaa, tämä selittämätön, ylimaallinen suhde näyttää symboloivan käsittämätöntä taiteellista luovaa prosessia, jota tavalliset ihmiset eivät muutenkaan ymmärrä.⁵¹⁵ Niinpä Fredrik ja Ebba ovat epäoikeudenmukaisesti syytettyjä, ja on väärin, että Pacius joutuu tekemään taiteellisia kompromisseja oopperaansa ja luopumaan Ebbasta keskeisessä sooloroolissa.

Lopulta kärsijäksi ja uhrautujaksi paljastuu Fredrik ja Ebban lisäksi Fredrikin vaimo Nina Pacius. Nina tulee tapaamaan Ebbaa selittääkseen tälle, että heidän molempien tulee luopua Paciuksesta, koska ”hän kuuluu koko Suomen kansalle”. Näin menetys glorifoidaan isänmaallisella päätöksellä. Paatosta korostaa toiminta elokuvan loppuhuipennuksessa, kun Ebba poistuu epätoivoissaan *Kaarle-kuninkaan metsästyksen* ensi-illasta, koska hän ahdistuu skandaalia ja epäonnistumista odottavan yleisön juoruista. Nina kuitenkin haettaa Ebban takaisin, jotta hermostunut Pacius voisi rauhoittaa tämän näkemisestä ja johtaa orkesteria. Viime hetkellä Ebba palaa, ja Pacius tyyntyy. Ebba seuraa oopperaa menetyksen kyöneleet silmissään oopperan kuoron laulaessa jäähyväislaulua oopperan kuninkaalle.⁵¹⁶ Paatos johtaa moraalisen järjestykseen, Pacius seppelöidään oopperan lavalla suurmieheksi, Ebba poistuu paikalta sulhasensa, ymmärtäväisen nuoren miehen kanssa, ja monitulkintainen suhde on ohi.

Elokuvassa *Tanssi yli hautojen* (1950) tarinan asetelma on jälleen kerran samanlainen, vaikka tällä kertaa tarina liittyy poliittiseen historiaan. Elokuvassa säätyläistytty Ulla Möllersvärd uhraa maineensa ja onnensa vakuuttaakseen Aleksanteri I:n takaamaan Suomelle autonomisen aseman Porvoon valtiopäivien aikana 1809. Juoni rakentuu kuitenkin eri tavalla kuin edeltävissä Suomen Filmitelollisuuden elokuvissa. Elokuvan alussa sekä Ullan vanhemmat että Suomen tulevaisuudesta huolestuneet nuoret fennofiilit ovat valmiit uhraamaan viattoman Ullan, työntämään tämän naistenmieheksi tunnetun Aleksanterin armoille, joko parempien etujen tai Suomen itsenäisen aseman vuoksi. Isänmaalliseksi esitetty Ulla suhtautuu aluksi epäillen keisariin ja vihamielisesti venäläisiin maan valloittajiin. Tavattuaan keisarin valtiopäivä-

tanssiaisissa Ulla joutuu ristiriitaisten tunteiden valtaan, ja lopulta hän ei voi olla rakastumatta hurmaavaan keisariin. Kun Ullaan ihastunut keisari on tulossa vierailulle Möllervärdien kartanoon, Ulla suostuu fennofiilien ehdotukseen taivutella keisari Suomen autonomian kannalle ja Vanhan Suomen palautukseen. Ulla esittää fennofiileille ryhtyvänsä tehtävään isänmaallisuuden vuoksi, mutta katsoja tietää Ullan jo rakastuneen keisariin, kun tämä lähikuvassa kuiskaa: ”...Minä pelkään häntä ja pelkään itseäni.”

Keisarin vierailun aikana pariskunnan hyvin viattomaksi esitetty suhde syvenee.⁵¹⁷ Vierailun jälkeen he tapaavat vielä kerran kahden kesken, kun poliittisten huolien ahdistama Aleksanteri I pakenee kesken diplomaattisten neuvottelujen Suomeen salaiseen metsästysmajaan lähelle Möllershofia. Ulla rauhoittaa tulevaisuutta pelkäävän keisarin ja pyytää palkkioksi Suomen autonomista asemaa ja Vanhan Suomen palauttamista, mihin tämä suostuu. Seuraavana päivänä Aleksanteri I lunastaa lupauksensa Porvoon kirkossa Ullan seurattessa keisarin vakuutusta kirkon lehteriltä. Tämän loppuhuippenuksen päätöksellinen tunnelma rakennetaan Ullan yksityisen menetyksen ja julkisen onnistumisen kautta: Ulla tietää, ettei hän enää koskaan tapaa rakastettuaan keisaria, hän on menettänyt maineensa⁵¹⁸, mutta hän kuitenkin onnistui vaikuttamaan Aleksanteriin niin, että Suomen autonomia on turvattu. Näiden elokuvien päätöksellinen, menetyksen ja kansallisen onnistumisen leimaama loppuratkaisu rakentaa melodramaattista mallia elämästä. Samalla elokuvat esittävät väitteen kansallisesta menneisyydestä. Suurmiesten elämä ja elämäntyö vaati henkilökohtaisia uhrauksia ja erityisesti naisten moraalisia ratkaisuja.

Ruusu ja kulkuri -elokuvan elämäntarinan juoni kehdestä hautaan rakentuu uran ja rakkauden väliselle jännitteelle, mikä oli tyypillinen juonikaava myös amerikkalaisissa elämäkerta elokuvissa.⁵¹⁹ Elokuva esittää laulaja Abraham Ojanperän elämää ohjaavaksi tavoitteeksi laulamisen. Jo pienenä orpo-poikana hän suostuu rovastin ehdotukseen mennä kansakouluun, jos siellä saa laulaa. Toisaalta Aappo kaipaa koko elokuvan ajan koti-Suomea, kotipaikkaansa Liminkaa ja nuoruudenrakastettuaan Katria. Elokuvaa hallitsee nostalginen moodi. Tässä yhteydessä tarkoitan nostalgialla sen alkuperäistä

merkitystä, kaipuuta menetettyyn kotiin ja nuoruuteen.

Pääosin juoni kuvaa Aappon elämän käännekohtia, joista useat ovat valintoja uran ja rakkauden välillä: Aappon pelastuminen nälänhädästä, pääsy kouluun, koulussa ihastuminen Katriin, opintojen jatko lahjoitusvaroin seminaarissa, laulajanuran valinta opettajantyön ja Katrin sijasta, koulutuksen päättäminen Dresdenissä ja paluu Suomeen, päätös olla kosimatta uudestaan norjalaista kreivitärtä Auroraa, sairaudesta ja kaipuusta huolimatta kieltäytyminen lähtemästä Katrin kanssa Liminkaan, ennen kun hänen oppilaansa on valmis, lähtö Liminkaan kuolemansairaana⁵²⁰. Valintatilanteissa Aappo valitsee aina laulamisen rakkauden (useimmiten Katrin ja koti-Limingan sijasta) ja Suomen ulkomaiden sijasta.

Vaikka Aappo asettaa elämässään laulamisen kaiken muun etusijalle, kodin ja rakkauden menetys hallitsevat hänen elämäänsä. Toistuvat valintatilanteet luovat jännitteen juoneen eli hänen elämänsä kulkuaan. Rakkauden täyttymisen sekä kotiinpaluun lykkääminen mahdollisimman pitkään pitävät jännitettä yllä. Keskeiskuvittelun avulla katsojille kerrotaan, että nuoruuden valinnat ovat olleet Aapolle vaikeita ja hän jää ikävöimään Katrta ja Liminkaa. Mikä tärkeintä, tämä nostalginen kaiho antaa voimaa Aappon laulutulkinnoille. Erityisesti kaksi laulukohdasta antaa katsojalle viitteitä nostalgian voimasta. Yksi on jo mainitsemani *Merellä*-laulun esitys, sen jälkeen kun Aappo on päättänyt luopua Aurorasta. Toinen kohta on montaasisarja Aappon laulukonserteista, joka päättyy *Yksi ruusu on kasvanut laaksossa* -esitykseen. Sen Aappo laulaa tunteen vallassa puristaen kädessään Katrin kirjotamaa neliinaa. Esitys päättyy yleisön ihastuneisiin aplodeihin.

Juonessa käytetty kahden vastakkaisen tavoitteen rakenne peittää näkyvistä muut mahdolliset ratkaisut, esimerkiksi miksi Aappo ja Katri eivät menneet naimisiin Aappon palattua Suomeen. Samalla jätettiin hyödyntämättä fakta, että Abraham Ojanperä tosiasiassa vietti kesänsä Limingassa.⁵²¹ Nostalginen moodi rakentaa teemaa taiteilijaelämästä, jossa menestyksen taustalla on suuri menetys ja suuri tunne, joka toisaalta kalvaa, toisaalta antaa voimaa luovalle taiteilijalle. Nostalginen moodi määrittää menetyksen kotiseudun ja siihen liittyvän nuoruudenrakkauden menetykseksi.

Samanlaisen moodin pohjalle rakentuu elokuvan *Säkkijärven polkka* juoni, joka on keski-ikäisen Vili Vesterisen muistelua. Muistelu johdattaa Vilin ja katsojat tämän nuoruuteen ja nuoruuden maisemiin Karjalaan. Takautumarakenne kehystää elämäntarinan ja dramatisoi juonen, kun takautuman avulla etsitään taustaa kehyskertomukselle: miten tähän päädyttiin. Samalla se on perusta nostalgiselle moodille, sillä se suuntaa katseen menneisyyteen, johon kuului ystäviä ja tapahtumia vastapainona kehyskertomuksen yksinäisyydelle ja staattisuudelle.

Elokuvan Vili, huoleton luonnonlapsi, ennemminkin ajautuu erilaisiin tilanteisiin kuin tietoisesti valitsee jotakin. Hänen elämänsä hallitsee soittamisen halu ja kiintymys lapsuudenystävään Mirjaan, mutta toisin kuin *Ruusu ja kulkuri* -elokuvassa juoni ei aseta niitä vastakkaisiksi vaihtoehtoiksi. Päinvastoin Mirja kannustaa Viliä hankkimaan soittamisesta itselleen ammatin, kun tämä itse tyytyisi vain liruttelemaan harmonikkaansa vapaa-ajallaan. Miellyttääkseen Mirjaa Vili ryhtyy soittamaan maksusta tanssilavoilla ja hakeutuu Viipurin musiikkiopistoon. Halu soittaa harmonikkaa saa Vilin lopettamaan turhauttavat opinnot teoreettisessa opistossa. Tämän tietoisin päätöksen jälkeen sattuma ja äkilliset päähänpistot näyttävät johdattavan Vilin Helsinkiin, Dallapé-orkesteriin ja Pohjoismaiseen harmonikkakilpailuun. Vilin ongelmat, kuten rahapula tai Mirjan menetys parhaalle ystävälle Jaakolle, näyttävät ratkeavan lopulta itsestään, joko yllättävän onnenpotkun tai Vilin huolettoman lämminsydämissen, ”karjalaisen” luonteen vuoksi.

Takautumaosuutta hallitsevat koomiset piirteet. Esimerkiksi Vilin opiskelu teoriaa ja klassista musiikkia painottavassa opistossa esitetään huvittavina kommelluksina. Vilin rahavaikeuksien vuoksi ottama sirkuspesti kuvataan hullunkurisena juoksenteluna hevospuvussa. Toisaalta myös takautumassa on kohtauksia, jossa katsoja johdatetaan keskeiskuvittelun avulla tuntemaan koti-ikävää ja suremaan menetettyä kotiseutua ja nuoruutta. Yhteiseen nostalgiaan muisteluun kutsutaan erityisesti karjalaista katsojakuntaa.⁵²² Kuten *Ruusu ja kulkuri* -elokuvassa myös näissä kohtauksissa musiikilla on keskeinen rooli. Ensimmäinen kohtaus on eräänlainen takautuma takautumassa: istuessaan tylsistyneenä oppitunnilla musiikkiopistossa nuori Vili haaveilee

kodista, Karjalasta ja Mirjasta. Samaan aikaan hänen luokkatoverinsa laulavat tunnettua laulua *Karjalan kunnailla*. Toisessa kohtauksessa Vili ja Mirja, jo aikuisina, asuvat Helsingissä ja muistelevat yhdessä lapsuuttaan Karjalassa, samalla kun heidän ystävänsä Jaakko soittaa pianolla *Reppurin laulua*, joka myös on yhdistetty Karjalan historiaan.

Elokuvan takautumaan pohjautuva nostalginen moodi tuottaa kolme eri teemaa elämästä. Samoin kuin *Ruusu ja kulkuri* se kierrättää ajatusta menetyksen vaatimasta menetyksestä. Mirjan ja Jaakon häiden jälkeen Vili jää yksin vanhaan huoneistoonsa seurassaan vain pullo kuohuviiniä ja harmonikka, eli antautuessaan soittamiselle Vili näyttää menettäneen kodin ja rakkauden. Toiseksi se yhdistää nostalgian ja koomisen, mikä voidaan tulkita lohduttavaksi ja viihdyttäväksi. Elämän ongelmista ja kaihosta selviydytään huolettomuuden ja onnenpotkujen avulla. Tästä huolimatta elokuvan loppusulkeuma painottaa menetystä, joten mielikuva kaihosta jää vallitsevaksi. Kolmanneksi elokuva glorifioi jatkuvuutta esittäessään pienten katusoittajien jatkavan Vilin elämäntyönään esiin nostaman populaarimusiikin perinnettä Karjalasta nyky-Suomen kaduille.

Myös *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvaan juonta jäsentää takautumarakenne. Takautuma sitoo yhteen vähän tapahtumia sisältävän juonen, jossa päähenkilö Gabriel Linsén muistelee nuoruutensa suurta, menetettyä rakkautta Mariaa. Kehyskertomus antaa kuvan Gabrielin nykyhetken tyhjyydestä ja menetyksen tunteesta. Elokuva alkaa kohtauksesta, jossa Gabriel seisoo kotinsa ikkunan ääressä tuijottaen ulos kaukaisuuteen. Taustalla näemme Gabrielin puhumattoman ja alakuloisennäköisen vaimon. Pariskunnan puhumattomuus ja liikkumattomuus kuvastaa heidän välisen suhteensa kylmyyttä. Gabrielin hiljainen tuijotus kertoo hänen yhä surevan mennyttä. Keskeiskuvittelun avulla katsoja johdatetaan Gabrielin suruun ja kertomukseen tämän surun lähteestä. Juonta hallitsee melankolinen moodi.

Melankolia viittaa tässä yhteydessä Sigmund Freudin tapaan käyttää käsitettä. Freud on kuvaillut melankoliaa suremisen tapana, jolloin menetystä torjutaan kieltäytymällä sulkeumasta. Melankolikko on omistautunut menettämälleen objektille ja menneisyydelle. Lisäksi melankolia viittaa siihen,



Gabriel on melankolian vallassa.

miten elokuvassa rakennettiin kuvaa herkästä, kärsivästä taiteilijasta. Esimodernissa perinteessä yksi tapa ymmärtää melankolia oli liittää se älylliseen pohdiskeluun sekä nerouteen.⁵²³

Gabrielin rakkaus Mariaa kohtaan esitetään itsepintaisena kiinnipitämisenä, hän ei halua unohtaa tätä. Kehyskertomuksessa hän menee Marian konserttiin ja väistämättä ajautuu muistelemaan. Takautumassa nuori laulaja Maria esitetään Gabrielin elämänlähteenä, joka poistaa säveltäjän koti-ikävän Leipzigissa ja antaa inspiraation tunnettuun sävellykseen *Kesäpäivä Kangasalla*. Ilman Mariaa Gabriel vaipuu masennukseen. Gabrielin muistoissa pariskunnan yhteinen kesä Kangasalla näyttäytyy lyhyenä idyllinä täynnä kimmeltäviä järvimaisemia, nuoruutta, rakkautta ja luovuutta. Toisaalta onnenaikaan sisältyy tietoisuus sen päättymisestä. Katsoja tietää sen kehyskertomuksen perusteella, mutta myös Gabriel itse ennustaa menetystä: ”Pian sinä jätät minut.”

Elokuvan loppu jää avoimeksi. Marian laulu *Kesäpäivä Kangasalla* johdat-
taa juonen takaisin tarinan nykyhetken konserttiin. Marian laulaessa konsert-
tilavalla hän huomaa, että Gabriel on lähdössä pois pikku tyttärensä kanssa.
Gabriel katsoo Mariaan ja poistuu konserttisalin ovesta. Maria katsoo Gabri-
elia kyönelehtien silmissä, kamera zoomaa auki ja näyttää Marian yksin lavalla.
Elokuva päättyy. Lopun katseiden vaihto vihjaa, että myös Maria muistaa ja
suree. Gabrielin lähtö ja viimeinen katse on monitulkintainen. Sen voi tul-
kita suremisen loppumiseksi ja välinpitämättömyydeksi, Gabriel on viimein
elänyt suhteen loppuun ja voi sulkea oven takanaan. Mutta sen voi tulkita
myös merkiksi nykyhetken tyhjyyden jatkumisesta. Lopun avoimuus koros-
taakin melankolista moodia, suremisen jatkumista (Maria suree) ja tyhjää
tulevaisuutta.

Melankolinen moodi synnyttää hyvin pessimistisen elämänkaaren. Men-
neisyydessä voi olla lyhyitä onnen hetkiä, mutta ne eivät kestä ja niistä tulee
nykyhetkeä vainoavia muistoja. Toisaalta tämä pessimismi kytketään tiettyyn
henkilöön ja hänen henkilökohtaisiin muistoihinsa. Kyse on yhdestä yksi-
löstä, herkästä taiteilijasta, jonka elämäntulkintaa selittää hänen luonteensa.
Menetyksestä tulee tällöin täysin yksityinen kokemus, toisin kuin muissa tar-
kastelemissani menetyksen moodeihin perustuvissa elokuvissa, joissa henki-
lön elämäntarina tematisoitui myös tarinaksi yhteisön elämästä ja elämästä
yleensä.

Allegorian moodit

Allegorian moodeilla tarkoitan sellaisia elämän ”kerronnallistamisen” kon-
ventioita, jotka selkeydessään ja/tai perinteisyydessään synnyttävät yksinker-
taisen vertauskuvallisia malleja elämäntulkinnasta. Elokuvien *Orpopojan valssi*,
Tytön huivi, *Härmästä poikia kymmenen* ja *Hallin Janne* juonirakenne perus-
tuu tällaiseen allegoriseen moodiin, mutta moodit vaihtelevat muodoltaan.
Orpopojan valssi -elokuvan juoni pohjautuu elämän kiertokululle, mitä kut-
sun syklistä moodiksi. *Tytön huivi* ja *Hallin Janne* -elokuvissa juoni raken-
tuu nuoren miehen vaellukselle, mikä on hyvin perinteinen, saduistakin tuttu
juonikonventio.⁵²⁴ Kutsun tätä vaellusmoodiksi. *Härmästä poikia kymmenen*

-elokuvan juoni jäsentyy vastakkaisten puolten väliseksi peliksi, mitä kutsun pelimoodiksi.

Jos perustarinaa kuvaa se, että siinä päähenkilö tavoittelee jotakin, niin syklisessä moodissa hallitsevaa ei ole objektin tavoittelu vaan jatkuvuus. *Orpopojan valssi* -elokuvan juoni rakentuu toisiaan seuraaville tapahtumille, joita sitoo yhteen elämästä selviytyminen. ”Kerronnallistamisen” idea perustuu siihen, että kyseessä on musiikkielokuva, johon on haluttu ottaa mukaan mahdollisimman monta Tannerin kuplettilaulua ja jonka tematiikka on rakennettu näiden laulujen varaan. Elokuvassa toistuvat laulut sanoituksineen, *Kiperäpolkka*, *Orpopojan valssi* ja *Vihellän vain*, juhlistavat elämänmyönteistä asennetta ja jatkuvuuteen luottavaa optimismia.⁵²⁵ Päähenkilö Alfred ”Affu” Tanner kohtaa elämässään vaikeuksia: aloitettuaan työnsä rakennusmestarina talo sortuu ja hän joutuu työttömäksi, tehtyään pitkään töitä kuplettilaulajana hän sairastuu tuberkuloosiin ja joutuu rajoittamaan laulamistaan. Silti kuolinvuoteellaan hän vain toteaa haikeana ”elämä on ollut ihanaa”.⁵²⁶

Affun optimistiseen ja hyväntahtoiseen elämään suhtautumiseen liittyy juonen fatalismi. Asiat näyttävät tapahtuvan Affusta riippumatta. Elokuvan alussa Affu vain ilmaantuu suomalaiseksi tunnistettavalle maantielle kulkemaan kuin luonnonilmiönä. Sattuma aikaansaa Affun elämän käänteet, joihin hän reagoi. Vaikka opiskelu rakennusmestariksi ja tulevan vaimon Mildan kosinta eivät olleet sattumia, niitä ei motivoida millään tavalla. Affu on jo elokuvan alussa valmis rakennusmestari. Samoin Mildaa hän kosii heti elokuvan alussa ollessaan lähdössä rakennusmestariksi Helsinkiin. Affun elämän onnettomia sattumia kuten työttömyyttä seuraa onnekas sattuma, kun hän ryhtyy tuuraamaan sairastunutta kortteerikaveriaan vossikkakuskina. Hän saa kyydittäväkseen Helikon-teatterin silloisen kuplettitähden ja kommellusten seurauksena ajautuu vahingossa teatterin esiintymislavalle. Siellä hän esittää *Vosikan renkinä* -kupletin niin hauskaasti, että teatterin johtaja haluaa heti pestata hänet teatteriin, semminkin kun teatterin vakituinen tähti on jatkuvasti humalassa. Sattumasta alkanut nousujohteinen ura kuplettilaulajana päättyy sairauteen. Lopussa kuolemansairas Affu yrittää vielä viihdyttää väkeä tanssilavalla soittamalla *Kiperäpolkan*, mutta hän sortuu

maahan. Silloin hän lupaa hanurinsa ensimmäiselle pyytäjälle. Tuntematon ”laulajapoika” ilmaantuu Tannerien kotiin hakemaan ”peliä”. Saatuaan sen hän lähtee kulkemaan maantietä *Orpopojan valssia* soittaen. Elämä ja soitto jatkuvat, vaikka Affu Tannerin osa siinä oli ohi.

Elokuvan jatko-osan, *Tytön huivin* juonirakenne puolestaan muistuttaa perinteistä satua siinä, että päähenkilöllä on yksiselitteinen tavoite, jonka hän pyrkii saavuttamaan vaeltamalla maailmalla. Elokuvan alussa nuori Affu on päättänyt lähteä maailmalle morsianta etsimään. Satukonvention mukaisesti Affun äiti antaa pojalleen tärkeän esineen, silkkisen kihlajaishuivin, joka on kulkenut suvussa ja aina tuottanut onnea.⁵²⁷ Vaellusmatkallaan Affu lauleskelee ja testaa huivia sopiviin morsianehdokkaisiin. Milda osoittaa huivin ”sopivan” hänelle. Parin esikohtaminen tapahtuu näyttävästi, kun uimasta tullut alaston Milda kääriytyy morsiushuiviin. Nuori Affu ajautuu kuitenkin harhatielle, kun viekoitteleva romanityttö Markitta ryhtyy havittelemaan huivia. Markitta sieppaa kisailussa huivin Affulta ja pyytää ihastunutta Affua hakemaan sen illalla romanileiristä. Sillä Affu painostetaan kilpa-ajoon Markitan oikean rakastetun kanssa, panoksena Markitta vastaan huivi. Katsojalle on jo paljastettu, että Markitan ja hänen rakastajansa tarkoituksena on saada huivi haltuunsa. Kilpa-ajossa romanimies yrittää vilunkia, mutta putoaakin itse karryiltään, jolloin Markitan oikeat tunteet paljastuvat ja Affu joutuu jatkamaan matkaansa pettyneenä. Huivin hän kuitenkin onnistuu saamaan takaisin. Kun Affun kanssa kisailut lautturityttö kokeilee huivia, Affu ymmärtää, että tämä ei ole ”oikea” vaan Milda, joka nähdään ristikkäiskuvassa lautturitytön sijalla. Affu palaa takaisin Mildan luo, joka kisailun päätteeksi kietoo huivin päähänsä.

Elokuvan vaellusmoodi perustui paitsi satukonventioihin myös myöhempiin kertomuksiin nuoren miehen eroottisesta odyssseiasta. Suora viittaus Johannes Linnakosken *Laulu tulipunaisesta kukasta* -romaniin on Affun käyttämät yleisnimitykset kohtaamistaan tytöistä ”Sinikello” ja ”Gaselli”. Juoni myös rakentuu malliin, jossa mies kiertää ja tytöt pysyvät paikoillaan.⁵²⁸ Elokuvan vaellusmoodi rakentaa tästä eroottisesta kuljeskelusta luonnollista nuoren miehen elämänvaihetta. Teema tiivistetään Mildan vaarin kommenttiin,



kun Mildan luo takaisin kiiruhtanut Affu kyselee, missä tyttö on. ”Poika on kierroksensa tehnyt ja nyt on tulenpalava kiire akottumaan. Lähetään mekin tästä, kierrokselle meinaan”, mutisee huvittunut vaari sonnille (!), jota hän on taluttamassa maantiellä.

Myös elokuva *Hallin Janne* perustuu vaellusmoodiin, mutta nyt kyseessä on ennemminkin henkinen vaellus, nuoren miehen kasvukertomus, kuin fyysinen kiertely, vaikka juonen kuluessa Janne käy myös Siperiassa. Nuori Janne etsii tietämättään oikeaa tapaa olla mies.⁵²⁹ Alussa hän tekee kaikkea sitä mitä kunnon miehen ei pitäisi tehdä: hän laistaa kotitilan töistä ja viettää aikaa markkinoilla korttia pelaten ja tyttöjä vikitellen, hän uhoaa ja tappelee postimies Matin kanssa. Janne on kuitenkin hyväntahtoinen, vahva työntekijä, rohkea ja auttavainen, mitkä ominaisuudet vahvistuvat juonen kuluessa.

Hyvät ominaisuudet esitellään jo juonen alkupuolella, mutta samalla käy ilmi, että hurjaluontoisen Jannen hyvät teot tai aiheet yhdistyvät usein johonkin arveluttavaan. Tullessaan markkinoilta Janne pelastaa korkea-arvoisen kenraalin vaimoineen maantierosvojen kynsistä, mutta käyttää samalla tilaisuutta hyväkseen viettääkseen yön viehättävän ja auliin kenraalittaren



kanssa. Kihlattuuan markkinoilla tapaamansa Mattilan Sandran Janne pysyy uskollisena tälle, mutta Sandran vaatiessa kunnon kihloja Janne ajautuu jälleen huonoille teille. Hän lähtee markkinoille voittaakseen korttipelissä kihlajaisrahat ja lopulta päättää ryöstää postimies Matin. Sandra on palkinto, jota väärän miehisyyden reitti lupailee. Tällä reitillä häntä kannustaa Jannelle kateellinen renki Santtu, joka yllyttää Jannea vihaamaan ylimielistä, myös Sandraa tavoittelevaa Mattia ja joka houkuttelee Jannen ryöstämään Matin kuljettaman postilähteyksen. Janneen rakastunut piikatyttö Leena puolestaan johdattaa Jannea oikeaan suuntaan, töihin ja kunnon elämään.

Janne tunnustaa ryöstön Leenan vuoksi, jottei tämän tarvitsisi valehdella Jannelle alibia oikeudessa. Tästä alkaa hänen miehistymisensä, jota koitellaan Siperian-vankileirillä: Janne pyrkii auttamaan sairastunutta Santtua, joka myös tuomittiin ryöstöstä. Hän osallistuu vankilakapinaan auttaakseen sorrettuja venäläisiä, mutta pelastaa kuitenkin tutun kenraalittaren vankien käsistä. Kenraalittaren ansiosta leiriä johtava kenraali anoo Jannelle armahdusta. Janne valehtelee kenraalille varjellakseen kenraalittaren mainetta ja saa sen vuoksi raipparangaistuksen. Kenraalitar auttaa Jannen pakoon, ja tämä

*Tytön huivi -eloku-
van Affu etsii "sitä
oikeaa".*

saapuu parahiksi Suomeen todistamaan Sandran ja tämän entisen isännän, nykyisen miehen, lapsen kastajaisia. Janne järkyttyy, kun Sandra ei halua-kaan paeta hänen kanssaan vaan haluaa piilotella Jannea miehensä kuolemaan saakka, ”ei se enää kauaa elä”. Leena yllyttää vangiksi antautunutta Jannea lähtemään pakoon, koska tämä on jo kärsinyt rangaistuksensa. Janne kuitenkin palaa kastajaisväen joukkoon ja toteaa: ”Ei, mä en voinut paeta. Mä oon rikkonut Jumalan ja ihmisten lakeja vastaan, ja se mun on sovitettava. Mä oon ollut tyhmä ja sokea, mutta sä oot opettanut mulle, miten ihmisen on elettävä. Sun takiasi, Leena, ettei sun tarvitse ajatella mua karkurina, mun on kärsittävä rangaistukseni loppuun.” Kuin palkkioksi tästä julkisesta miehityksen osoituksesta, paikalle saapunut nimismies kaivaa esiin Jannen armahduskirjelmän, ja tämä on vapaa aloittamaan uuden elämän, ”mikäli hänessä oli miestä siihen”.

Pelimoodi jäsentää *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvan juonen peliksi, jossa kumpikin osapuoli, häjyt ja lakia puolustavat nimismies sekä körtit, tekee vuorotellen siirtonsa. Yksi siirto näyttää johtavan kausaalisesti seuraavaan siirtoon. Alussa häjyt hallitsevat tilannetta ja tilaa, he hurjastelevat maanteilla ja häiritsevät käräjärauhaa ilman, että lainvartijat voivat heille mitään. Tämän jälkeen maaherra tekee siirtonsa ja palkkaa Kauhavalle uuden, kyvykkään vallesmannin. Vallesmanni liittoutuu körtti-isäntien kanssa, jotka näin kutsutaan mukaan ”peliin”. Häjyt uhmaavat uutta vallesmannia: Iisakki käy Anssin Jukan kanssa kivittämässä vallesmannin talon ikkunat ja painostaa hömelöä suutari Loikkaa antamaan heille alibin. Iisakki ja Antti päättävät myös yhdessä olla noudattamatta vallesmannin juhannuksen ajaksi määräämää ajelukieltoa.

Vallesmanni vastaa uhmaan, mutta onnistuu vain osaksi. Hän murtaa kuulusteluissa heikon Loikan ja pystyy luomaan jännitettä häjyjen johtajien, Iisakin ja Antin, välille. Vetoamalla miehisyyteen vallesmanni ja myös Antti taivuttavat Iisakin ottamaan vastaan tälle aiemmin määrätyn raipparangastuksen. Kun rangaistuspaikalle saapuva vallesmanni peruuttaa rangaistuksen todisteiden puuttumisen vuoksi, Iisakki on kiitollinen vallesmannille, vaikkei ylpeänä maineestaan suostu näyttämään sitä. Sen sijaan vallesmanni ei pysty

estämään häyjen ajelua vaan hän loukkaantuu välikohtauksessa sillalla. ”Pahinta oli, että jouduin häviölle”, toteaa kipeää kättään pitelevä vallesmanni: ”Jouduin pelistä pois täksi illaksi, mutta en minä sitä kadu, jos ei tullut paljon tehdyksi niin sitä enemmän nähdynsi.”

”Peiliä” jatkaa vallesmannin puolesta körtti-isäntä Pouttula, joka keskeyttää häyjen remuamisen kalliolla. Kostoksi Antti hyökkää Pouttulaan, missä he syövät talon ruokia ja remuavat aamunkoittoon asti. Sillä välin Pouttula hakee muut körtti-isännät avukseen, ja Pouttulan pihalla syntyy tappelu. Tappelu päättyy körttien voittoon, kun Janne, Pouttulan tyttäreeseen Katriin ihastunut Antin poika, siirtyy körttien puolelle ja käskee isänsä pois. Antti ei voi tapella poikansa kanssa ja lähtee joukkoineen. Voitto ei ole silti vielä täydellinen, vaan nöyryytetyt häjyt hyökkäävät Jannen ja Katrin häihin, missä syntyy lopullinen taistelu. Lain ja körttien voitto sinetöidään häyjen oikeudenkäynnissä.

Osapuolet ovat juonenkulussa hyvin selvät. Antin poika Janne häilyy hetken kahden vaiheella Pouttulan kiellettyä häntä tapaamasta Katria, mutta hän siirtyy nopeasti lain ja körttien puolelle varmistaen häyjen häviötä. Myös Iisakin paikka ”pelissä” on häilyvä, kun hän juhannusillan siltavälikohtauksessa pysähtyy katsomaan, kuinka vallesmannin kävi. Lopputaistelussa hän auttaa vallesmannia häiritsemällä tämän ja Anssin Jukan välistä tappelua. ”Pelin” siirtoja vievät eteenpäin vahvat miehet, vallesmanni, Pouttula ja Antti. Iisakin heikkoutta korostaa se, ettei hän pysty ohjaamaan tapahtumien kulkua: hän on vallesmannin ja Antin manipuloitavissa, eikä hän onnistu Loikka-juonessaan. Vaikka vahvat miehet pääosin ohjaavat toiminnan kulkua, eivät hekään hallitse kaikkea. Vallesmannin loukkaantuu siltavälikohtauksessa, mutta tämän tappion korvaa Pouttula, josta nyt tulee toisen osapuolen johdotomies. Antti ei pysty määräämään poikaansa, ja Jannen valinta isän ja lain välillä onkin ”pelin” kulkua suuntaava käännekohta. Hallitsematon tekijä on myös Anssin Jukka, jonka tappavaa puukoniskua eivät Pouttula, vallesmanni tai Antti pysty estämään. Hallitsemattomat tekijät luovat lisäjännitettä ”peiliin”, joka muuten etenee siirrosta toiseen. Jukka onkin se, joka aloittaa lopun tappelun. Tappelun loppua ei näytetä katsojille, vaan juoni siirtyy suoraan

tulevista kärejistä jutustelevien piikojen seuraan. ”Peli” siis kulminoitu kaaokseen, joka ikään kuin itsestään selvästi päättyy lain ja järjestyksen voittoon. Näin juoni väistää kysymyksen, kuka käytännössä voitti kenet ja millaisin keinoin, ”pelin” tulos näyttää körttikollektiivin voitolta.

Näiden elokuvien allegoriset moodit tematisoivat elämän liikkeeksi, joko sykliseksi, harhailevaksi mutta päämäärään tähtääväksi tai vastakkaisten voimien väliseksi. Syklisen ja vaellusmoodin mallintamat elämänculut voi ymmärtää vertauskuviksi yksittäisen ihmisen elämästä. Sen sijaan pelimoodi vaatii vähintään kaksi osapuolta. *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvassa moodi muokkasi historiallisesta tapahtumasta kausaalisen tapahtumien ketjun. Se synnytti vertauskuvan kollektiivin elämästä, jossa tapahtumia veivät eteenpäin vahvat yksilöt.

Kohtalon moodit

Elokuvisia *Elinan surma* ja ”*Minä elän*” päähenkilöiden elämä johtaa väärjäämättömästi kohti tuhoa, minkä katsoja joko arvaa tai tietää alusta alkaen. *Elinan surma* -elokuvan moodiin vaikutti se, että elokuva on sovitus Gustaf von Numersin samannimisestä näytelmästä, jossa historiallisten henkilöiden Klaus Kurjen ja hänen vaimonsa Elinan elämät on jo ”kerronnallistettu” vanhan balladin pohjalta. Von Numers on näytelmässään käyttänyt gotiikan kuvastoa ja kerrontakonventioita, joita on hyödynnetty myös elokuvassa. Kutsun *Elinan surma* -elokuvan juonta määrittävää moodia goottilaiseksi. Aleksis Kiven elämän ”kerronnallistamiseen” vaikutti puolestaan se, että hänen elämänsä pääkohdat, muun muassa varhainen kuolema, olivat laajasti kohdeyleisön tiedossa. Elokuvan tarina myötäili ja korosti kulttuurisen muistin käsitystä Kiviin onnettomasta elämästä. Elokuvan juoni rakentui traagisen moodin varaan.

Goottilaisen kirjallisuuden historiaa tutkinut David Punter pitää gotiikan keskeisenä ominaisuutena kauhua. Kauhun kolme keskeistä osatekijää ovat hänen mukaansa paranoia, barbaarinen ja tabut. Goottilainen tarina kutsuu lukijan jakamaan päähenkilön epäilyt ja pelot. Barbaarisella Punter tarkoittaa pelkoja, jotka liittyvät eettisten ja käytöskoodien suhteellisuuteen. Hänen

mukaansa barbaarinen voi ilmetä usealla tavalla: kauheana menneisyytenä, pelottavana aristokratiana, rodullisen degeneraation pelkona. Tabut, kuten seksuaalisuuteen liittyvät tukahdutetut aiheet, ovat Punterin mukaan tyyppillisiä goottikirjallisuudessa.⁵³⁰ Tämän lisäksi gotiikkaan on liitetty tiettyjä toistuvia kuvastoja, kuten keskiaikaisia tapahtumapaikkoja, yliluonnollisia ilmiöitä, äärimmäisiä tilanteita ja väkivaltaa.⁵³¹

Elinan surma -elokuva muodostuu tästä kuvastosta: keskiaikainen linna synkkine käytävineen, salaperäinen ja julma mies, viaton nuori nainen hänen armoillaan, kuolleen vaimon haamu. Mutta tämän lisäksi elokuvan juoni rakentuu vääjäämättömästi lisääntyvän epäilyn ja pelon varaan. Elokuvassa on yhtäläisyyksiä myös melodramaattiseen moodiin, muun muassa viattoman Elinan kärsimykset ja lopun tulipalokohtauksen paatos.⁵³² Mutta *Elinan surma* -elokuvassa kyse ei ole moraalisen järjestyksen paljastamisesta ja palauttamisesta, sillä järjestys on juonen alusta alkaen järkkynyt ja pysyy sellaisena. Siksi katsoja voi myös arvata hyvän Elinan tuhon ja pelätä tämän puolesta.

Juoni paljastaa Klaun tylyksi ja väkivaltaiseksi mieheksi, joka kantaa vressään degeneroituneen aatelissukunsa perintöä, mielipuolisuutta. Jo ennen kun Klaun tyly käytös Kirstiä kohtaan ja Kirstin Elinalle kertomat kauheet paljastavat tämän barbaariuden,⁵³³ antaa Elinan pelko Klausta kohtaan katsojalle syyn pelätä ja epäillä. ”Äiti, voi alkää antako minua Klaus Kurjelle”, itkee Elina saatuaan kihlajaislahjan Kurjelta. Pelkoa lisätään, kun Kurjen vaimovainaja, Kaarina kummittelee Kurjen linnassa Klaun ja Kirstin viettäessä siellä iltaa. Katsojille annetaan ymmärtää, että Klaulla ja tämän rakastajattarella Kirstillä, joka on Kaarinan sisko, on ollut suhde jo ennen Kaarinan kuolemaa. Mahdollisesti vaimon kuolemakin on pariskunnan syytä.⁵³⁴ Kummittelun vaivaama Klaus hylkää Kirstin voidakseen naida ”hyvän enkelinsä” Elinan, jonka on määrä puhdistaa hänet rikoksesta ja antaa perillisiä Kurjen suvulle. Klaus saavuttaa tavoitteensa, kun rovasti rohkaisee Elinaa naimaan Klaun ja samalla pelastamaan tämän synnistä.

Elina ei ole ainoastaan uhkaavan Klaun armoilla, joka häiden jälkeen näyttää parantuneen julmuudestaan. Kostonhimoinen Kirsti, Klaun sanojen mukaan ”musta enkeli”, ryhtyy juonittelemaan Elinaa vastaan saatuaan



Veren perintö
ahdistaa Klaus
Kurkea.

tietää odottavansa Klaun lasta. Elinan vieraillessa Kirstin luona Vääksyn kartanossa tämä yrittää houkutella Elinaa ja Elinan nuoruudenrakkautta Uolevia syventämään suhdettaan. Kirsti ei onnistu, mutta myöhemmin Laukossa hän valehtelee Klausille, että Elinan odottama lapsi onkin Uolevin. Suuttunut ja epäileväinen Klaus suostuu Kirstin ehdotukseen vakoilla Elinaa. Kirsti houkuttelee Elinan ja Uolevin samaan huoneeseen iltaa viettämään, ja kun Klaus

näkee tämän ikkunasta, hän raivostuu lopullisesti ja sytyttää linnan palamaan. Elina ja Uolevi palavat linnan mukana. Mielipuoleksi muuttunut Klaus syöksyy reellään jyrkanteeltä alas mukanaan Kirsti.

Voimakkaat henkilöhahmot, Klaus ja Kirsti kuljettavat toimillaan juonta eteenpäin. Aluksi Klaun toiminta hallitsee juonenkulkua, muut myötäilevät häntä, jotta hän saa haluamansa Elinan. Tämän jälkeen ryhtyy Kirsti kuljettamaan juonta ja manipuloimaan muita henkilöitä. Sekä Klaus ja Kirsti tavoittelevat hyvää, Klaus parannusta ja Kirsti toimii lapsensa parhaaksi. Silti, loppujen lopuksi, tapahtumakulku johtaa väistämättömästi kohti tuhoa, sillä Kirsti ei voi hallita raivostunutta Klautta eikä tämä itseään. Juonen kulku paljastaa, ettei ketään voi yksin syyttää onnettomasta lopusta, ainoastaan julmaa kohtaloa. Elokuvassa gotiikan moodi tematisoikin elämänkulun fatalistiseksi ja pessimistiseksi. Kauhu ja tuho on kirjoitettu kohtaloon hyvistä aikeista huolimatta.

Tuho ja järkytys ovat myös traagisen moodin ominaisuuksia. Tässä yhteydessä en tarkoita traagisella moodilla täsmälleen samaa kuin antiikin tragedian tai klassisen tragedian muoto, vaan viitataan traagisella sen sanakirjamääritelmään eli murhenäytelmään, jolle ”on ominaista ylevän tuhoutuminen”.⁵³⁵ Elokuvan traaginen moodi sisältää kuitenkin myös muita tragediaan liitettyjä konventioita kuten kohtalonomaisuus⁵³⁶, päähenkilön ylimielisyys eli hybris⁵³⁷ sekä ylevän tuhoon liittyvä kärsimys ja sääli, joita voi kuvata myös sanalla paatos⁵³⁸.

Sen lisäksi, että ”*Minä elän*”-elokuvan katsojat tiesivät jo etukäteen Aleksis Kiven traagisen kohtalon, pieni Aleksis esitetään jo elokuvan alusta asti predestinoituna, muista lapsista poikkeavana lahjakkuutena. Hän on klassisten traagisten sankarien tapaan ylevä, epätavallinen ihminen. Silti hänen täytyy vääjäämättä tuhoutua. Traaginen moodi tekee juonesta teleologisen, tarinan lopputulos, Kiven mestarituotanto sekä onneton kohtalo, ohjaavat juonta. Juoni keskittyy yksinomaan siihen, miten Kivestä tuli kirjailija ja miten teokset syntyivät. Aleksiksen tavoittelemia etappeja ovat ensin kirjailijan uralle johtava opiskelu ja myöhemmin teosten valmistuminen. Juonen jännite syntyy siitä, miten nämä etapit onnistutaan tavoittamaan. Uusien teosten voittokulkua seuraa Aleksiksen henkinen ja fyysinen luhistuminen.

Tämä alleviivataan toistuvalla juonirakenteella, jossa Aleksikselta viedään mahdollisuus iloita kirjallisista voitoistaan: Sunnuntaiaamun runonlausunta Taaborinvuorella päättyy kylän tytön väärinymmärrykseen ja halveksivaan kommenttiin. Juuri kun Kivi on saanut tietää *Kullervon* voittaneen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran palkinnon, seuraa välikohtaus Ahlqvistin kanssa ja seurapiirit hylkäävät huonosti käyttäytyneen Aleksiksen. Aleksiksen mentyä kotiin esittelemään painettua *Kullervona*, hän löytää äitinsä kuolleen ja kirja tallautuu surevan Aleksiksen jalkoihin. Hyvän kirjoitusvireen Fanjunkarsissa keskeyttää sanomalehdestä luettu Ahlqvistin runnova arvostelu. *Lean* teatteriesityksen juhlinnasta kirjailija syrjäytyy vaatimattomuutensa ja hermoherkkyytensä vuoksi. *Seitsemän veljeksien* valmistumisesta uupunut Aleksis ei enää jaksaa paljoa iloita, mutta tämänkin tyydytyksen pilaa paikalle saapuva, ulosotolla uhkaava lautamies Blom. Lopullinen isku on Ahlqvistin sanallinen hyökkäys Kiveä kohtaan, joka oli tullut ravintolaan ystävineen juhlistamaan *Seitsemän veljeksien* ilmestymistä.

Juoni esittelee Kiven laajan tukijoiden piirin, joka kattaa kaikki yhteiskuntaluokat J. V. Snellmanista ja Z. Topeliuksesta Charlotta Lönnqvistiin ja siivooja matami Staavaan. Ystävien ja tutkijoiden suureen joukkoon verrattuna henkilöityneitten vastustajien joukko vaikuttaa pieneltä: Aleksista halveksiva maisteri yläkoulussa, veli Janne, joka ei anna Aleksiksen asua luonaan, Charlottaa synnistä epäilevä lautamies Blom ja ylimielinen Ahlqvist. Toki Aleksiksella on myös henkilöimättömiä vastuksia elämässään kuten nälkä ja puute. Keskeinen Aleksiksen vastustaja on kuitenkin hän itse, hänen hybriksensä. Vaatimattomuudestaan huolimatta hän ei noudata ohjeita opiskella ja suorittaa yliopistotutkinto, sillä hän haluaa vain kirjoittaa. Hän uhmaa maan vallitsevaa kirjallisuusinstituutiota ja halveksii avoimesti J. L. Runebergia ja professori Ahlqvistia. Hän suhtautuu vainoharhaisen epäilevästi jopa ystäviinsä. Hybriksensä vallassa hän valitsee itse oman kohtalonsa. Toisaalta historiallinen lopputulos osoittaa, että hän oli oikeassa, ilman hybristä ei olisi syntynyt kansallisia mestariteoksia. Siksi hänen kärsimyksensä näyttävät elokuvassa sääliäntävänä ja järkyttävänä, mitä pitkitetty paatoksellinen loppukohtaus vielä alleviivaa.⁵³⁹



Juonirakenne korostaa inhimillistä uhria suomalaisen kirjallisuuden vuoksi. Traaginen moodi tematisoikin elämäntarinan kristilliseksi lunastuskertomukseksi, jossa poikkeuksellinen päähenkilö uhraa itsensä pyhän tehtävän vuoksi, kansasta lähtevän kansalliskirjallisuuden synnyttämiseksi.⁵⁴⁰

Elämän kertomisen hitaat muutokset

Kysymys elämäkertaelokuvan päähenkilön pyöreystä ja ohuudesta sekä läheisyydestä ja etäisyydestä ei ole universaali, vaan tulkinta syntyy ajallisesti ja paikallisesti. Elokuvatekstin tuottaman henkilöhahmon ja katsojan tulkintojen lisäksi henkilöhahmon rakentamiseen vaikuttaa se, miten henkilöhahmo kokonaisuudessaan muotoutuu historiakulttuurissa ja sen kautta yhteisöjen kulttuurisessa muistissa. Näin esimerkiksi Runeberg-hahmo elokuvassa *Runon kuningas ja muuttolintu* on hyvin monitulkintainen. Vaikka elokuvateksti rakentaa hänestä tyyppimäistä ja etäistä suurmiestä, saattoivat aikalaiskriitikot kertoa läheisyyden tunteista henkilöhahmoa kohtaan. Elokuva oli oletettavasti tuottanut kriitikolle uuden, inhimillisemmän ja tunnepitoisemman kokemuksen suurmiehestä kuin muut historiakulttuurin muodot olivat aiemmin tarjonneet.

Elokuvassa hyödynnettiin myös kerronnallista keinoa tunnesiteen luomisessa suurmieheen. Vaikka suurmies asemoitiin arvostusta osoittaen etäälle, katsojalle tehtiin mahdolliseksi tuntea läheisyyttä naispäähenkilöiden kanssa, ja tämän avulla katsoja pääsi lähelle suurmiestä. Samanlaista keinoa käytettiin elokuvissa *Ballaadi* ja *Tanssi yli hautojen*. Elokuvan mahdollistama läheisyyden tunne päähenkilöön ei perustukaan vain päähenkilön ohuuteen tai pyöreYTEEN, vaikka pyöreys tekee henkilön inhimillisemmäksi ja tuo tätä näin lähemmäksi. Kerronnalliset ja ilmaisulliset keinot voivat tuottaa läheisyyttä myös kohtauksiin rakennettujen tunnelmien kautta, kuten elokuvissa *Mä oksalla ylimmällä* tai *Säkkijärven polkka*, joissa katsoja kokee elokuvan kerronnan ja ilmaisun avulla yhteiseksi tulkittavia tunteita melko ohuiden päähenkilöiden kanssa.

Kysymys henkilöhahmon pyöreystä ja ohuudesta liittyy myös elokuvan lajityypin, tässä tapauksessa elokuvasyklin, kontekstiin. Ajanvietteeksi luokitelluissa musiikkielokuvissa *Orpopojan valssi* ja *Säkkijärven polkka* henkilöhahmot on luonnosteltu muutamien piirtein, ja aikalaiskritiikissä sen nähtiin riittävän. Henkilöhahmot olivat geneerisesti tarpeeksi uskottavia. Mitä painottuneempi elämäkerrallinen elementti oli elokuvassa ja mitä arvostetumpi kuvattu henkilö oli, sitä enemmän päähenkilöltä odotettiin kulttuurista uskottavuutta. Tämä tulee ilmi esimerkiksi elokuvien *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *”Minä elän”* kritiikeissä, joissa usein kommentoitiin sitä, vastasiko henkilöhahmo historiallista henkilöä.

Eri tekijöiden yhteisvaikutus tekee henkilöhahmojen ja läheisyys–etäisyyskysymyksen analyysistä haastavaa. Tulkinnan haastavuudesta huolimatta henkilökuvan rakentamisessa voi nähdä muutostiljan 1930-luvulta 1950-luvulle. Varhaisemmissa elämäkertaelokuvissa päähenkilöt ovat ohuehkoja, tyyppimäisiä, kun taas myöhemmissä elokuvissa henkilöhahmoista pyritään rakentamaan pyöreitä ja psykologisesti uskottavia henkilöitä. Muutoksen myötä myös katsojasuhdetta rakennetaan 1940-luvun loppupuolen ja 1950-luvun elokuvissa toisin. Katsojille tarjotaan kerronnan ja elokuvailmaisun, esimerkiksi kameratyön ja musiikin avulla yhä enemmän mahdollisuuksia keskeiskuvitteluun. Näin katsojia pyritään tuomaan lähemmäksi henkilöhahmoja. Näin myös ohuesti hahmotelluista henkilökuvista muotoutuu inhimillisiä ja heidän kohtaloistaan koskettavia.

Elämäkertaelokuvissa nähtävä muutos vertautuu elämäkertoissa 1900-luvulla tapahtuneeseen kehityslinjaan sekä yleisesti suomalaisessa kirjallisuudessa sodan aikana tapahtuneeseen muutokseen. Uuden vaiheen elämäkertaelokuvien tapaan sodan jälkeiset elokuvat toivat esiin ihailtujen piirteiden lisäksi yhä enemmän henkilökohtaisia ristiriitoja.⁵⁴¹ Yksilöitymisen ja psykologisoitumisen on nähty yleistyneen myös suomalaisessa proosakirjallisuudessa sodan aikana ja sen jälkeen.⁵⁴² Elämäkertaelokuvien kertomisen konventiot näyttävät myönteilleen kulttuurissa tapahtuvaa yksilön kuvauksen muutosta hitaasti ja hienovaraisesti. Selkeimmin yksilön kokemus ja yksilönäkökulma näkyy 1950-luvun puolivälin elokuvassa *Mä oksalla ylimmällä*, mutta siinäkin

henkilöhahmot eivät ole psykologisesti kovin pyöreitä ja syviä luonteita.

Elokuvien moodit eivät näytä muuttuneen samalla tavalla 1930–1950-lukujen kuluessa kuin elokuvien henkilöhahmojen rakentaminen. Menetyksen moodit ovat tyypillisiä niin jakson alkupuolen kuin 1950-luvun elokuvillekin. Moodit voi erotella sen mukaan, tematisoivatko ne yksittäisen henkilön elämän vai yhteisön elämän. Kohtalon moodit, melodramaattinen moodi, nostalginen moodi, syklinen moodi ja pelimoodi rakensivat teemaa, jossa yksilön elämä kytketään joko osaksi abstraktia voimaa (kohtalo, elämän syklinen jatkuvuus) tai yhteisön elämää (yksilön menetykset ja menestys on sidottu yhteisön tasapainoon sekä menneisyyteen ja tulevaisuuteen). Vaellusmoodi ja melankolinen moodi puolestaan tematisoivat mallin yksilön elämästä, tässä yhteydessä erityisesti nuoren miehen elämästä. Abstraktiin voimaan tai yhteisön elämään liittyvien teemojen yleisyys kertoo, että yksilötarina sai useimmiten merkityksensä yleisen ja yhteisöllisyyden kautta.

Samalla kun moodit tematisoivat elämää, ne usein tematisoivat mennyttä elämää, eli sitä millainen on menneisyyden kulku. Erityisesti moodit, joissa yksilön elämä yhdistetään abstraktioon tai yhteisön kohtaloon, voidaan nähdä kertovan kansakunnan menneisyydestä. Käsittelen kahdessa seuraavassa pääluvussa, millaisia teemoja ja kuvia elokuvat rakensivat kansakunnan menneisyydestä.



AN
L
E



III. Suomalaisuutta kertomassa: elämäkertaelokuvat kansallisena historiakulttuurina

HISTORIAALLISET ELOKUVAT. ja menneisyyteen sijoittuvat elämäkertaelokuvat niiden joukossa, on usein tulkittu kansallisiksi. Tulkintaan ovat ohjanneet elokuviin aiheet, jotka kertovat jonkun valtion historian käännekohdista tai merkikhenkilöistä, tai elokuvien ilmestymisajankohta kuten 1930-luku, joka on nähty nousevan kansallisuusaatteen vuosikymmenenä.⁵⁴³ Tämän tulkinnan mukaan historialliset elämäkertaelokuvat voidaan nähdä osana kansallisen identiteetin rakentamista.

Käsitys kansallisuudesta rakennettuna, tuotettuna, eikä olemuksellisesti olemassaolevana, on saanut vakiintuneen aseman elokuvatutkimuksen piirissä.⁵⁴⁴ Muiden muassa Stuart Hall on kirjoittanut siitä, miten kansallista kulttuuria kerrotaan. Kansallista kulttuuria eivät muodosta vain tietyt instituutiot vaan myös symbolit ja representaatiot, jotka antavat merkityksiä adjektiiville kansallinen. Kansallisen kulttuurin kertomisessa historiakulttuurilla on keskeinen rooli, sillä historiakulttuurissa rakennettu yhteinen menneisyys tuottaa samalla käsityksen ”meistä”, jolla on yhteisiä kokemuksia ja yhteinen alkuperä. Hall erottelee viisi kansallisen kulttuurin kertomisen muotoa, joihin kaikkiin liittyy ajatus menneisyyden keskeisyydestä. Ensinnäkin historiankirjoitus, media ja populaarikulttuuri kertovat ja pitävät yllä kertomusta kansakunnasta. Kertomukseen kuuluu niin historiallisia tapahtumia, symboleja ja rituaaleja kuin kuvia ja maisemiakin. Toiseksi kertomuksissa korostetaan alkuperää, jatkuvuutta, traditiota ja ajattomuutta. Tämän mukaisesti esimerkiksi suomalainen kansanluonne on aina ollut samanlainen ja tulee pysymäänkin samanlaisena. Kolmanneksi kertomuksien avulla tuotetaan traditioita, jotka näyttäytyvät menneisyyden jatkeena ja jotka toiston kautta painottavat tiettyjä arvoja ja käytösnormeja. Neljänneksi kansakunnan tarinaan

liittyy perustamismyytti, tarina kansakunnan ja kansan alkuperästä. Viidenneksi kansalliseen identiteettiin yhdistetään usein ajatus puhtaasta, alkupe-
räisestä kansasta.⁵⁴⁵

Kansallisen kulttuurin kertomisen tavat olivat ominaisia 1800-luvun ja 1900-luvun alkupuoliskon historiakulttuurille. Sitä leimasi 1800-luvulta alkaen vahva kansallismielisyys niin Suomessa kuin muuallakin länsimaissa. Selkeä murros entiseen koettiin vasta toisen maailmansodan jälkeen, jolloin poliittinen muutos pakotti määrittelemään uudelleen myös menneisyyttä ja sen käyttöä. Tämä historiakulttuurin murros näkyi kulttuurin eri alueilla kuten historian tutkimuksen, kouluopetuksen ja kirjallisuuden piirissä. Tässä luvussa tarkastelenkin, miten historialliset elämäkertaelokuvat suhteutuvat muuhun historiakulttuuriin sotienvälisenä aikana ja historiakulttuurissa 1940-luvulla tapahtuneeseen murrokseen.

Suomalaisten elokuvatuotantoyhtiöt osallistuivat historiakulttuuriin valtion, koulutus- ja kulttuuri-instituutioiden, järjestöjen ja muun median ohella. Valitessaan menneisyyden henkilöistä kertovia elokuva-aiheita, tuottaessaan niistä tietyntylaisia elokuvia ja markkinoidessaan niitä elokuvayhtiöt olivat mukana menneisyyden merkityksellistämässä ja näistä merkityksistä käytävässä neuvottelussa. Samalla elokuvayhtiöt olivat myös elokuvakulttuurin toimijoita, joiden keskeinen tavoite oli tuottaa kaupallisesti onnistuneita elokuvia ja vahvistaa asemaansa taloudellisesti sekä kulttuurisesti. Yhtiöiden toiminta historiakulttuurissa kytkeytyi olennaisesti niiden taloudellisiin ja yhteiskunnallisiin pyrkimyksiin, ja kun elokuvakulttuuriin vaikuttavat taloudelliset ja yhteiskunnalliset olosuhteet muuttuivat, vaikutti se myös yhtiöiden toimintaan historiakulttuurissa.

Seuraavassa hahmotan elokuvakulttuurin ja historiakulttuurin välistä suhdetta tarkastelemalla, miten tuotantoyhtiöt osallistuivat 1930- ja 1950-lukujen historiakulttuuriin tuottamiensa historiallisten elämäkertaelokuvien kautta. Analysoin sitä, millaisin elokuvatarinoin yhtiöt kertoivat kansakunnan kertomusta ja miten julkinen reseptio ne merkityksellisti.⁵⁴⁶ Elokuvien väliset erot osoittavat, että elokuvakulttuurin ja historiakulttuurin välisessä suhteessa tapahtui muutoksia 1930-luvulta 1950-luvulle. Ne kertovat myös tuo-

tantoyhtiöiden toimintatapojen eroista historiakulttuurissa. Lisäksi elokuvien väliset erot paljastavat sen, etteivät kaikki tutkimukseni elokuvat rakenna yhtä vahvasti kansakuntaa. Koska kysymys kansallismielisyydestä leimasi 1930- ja 1950-lukujen historiakulttuuria, mikä myös käy ilmi suurimmasta osasta elämäkertaelokuvia, keskityn tässä luvussa erityisesti niihin elämäkerta-elämyksiin, joissa kansallisuuden tematiikka nousi esiin.

Kansallisen historiakulttuurin murros 1940-luvulla

Suomalaiskansallisen historiakulttuurin valtakausi

Viime aikojen erikoispiirteenä on ollut katseiden kääntyminen Suomen historiaan aiheita etsittäessä. Tätä kehitystähän on pidettävä kaikin tavoin kannatettavana, sillä täten saadaan kotimaisen elokuvataiteen piiriin juuri se, mikä meille suomalaisille on ominaista ja tunnusmerkillistä ja vapauttaa meidät ulkolaisten filmiesikuvien henkisestä riippuvaisuudesta. Suomalainen elokuva alkaa muuttua kansalliseksi.⁵⁴⁷

Karjalassa vuonna 1940 ilmestyneessä artikkelissa ”Historiallinen elokuva valtaa alaa meilläkin” esitetty väite tiivistää paljon siitä, miten menneisyyden merkitys hahmotettiin sotienvälisenä aikana Suomessa. Ensinnäkin itsenäistä suomalaista kulttuuria perusteltiin ”omintakeisen” menneisyyden kautta. Toiseksi tässä menneisyydestä hahmotetussa omalaatuisuudessa oli jotain suurempaa kuin pelkästään tiettyyn maahan tai sen asujamistoon liittyvää: kun suomalaisuuteen yhdistyi idea ja päämäärä, se muuttui kansalliseksi.

Tällaisen käsityksen lähtökohtia on etsitty muiden muassa J. V. Snellmanin ja Zacharias Topeliuksen ajattelusta. Snellman sovelsi 1800-luvun vaikutusvaltaisen saksalaisen filosofin G. W. F. Hegelin kansallisuusaatteita omaan filosofiaansa. Sen keskeinen käsite oli kansallishenki. Snellmanin filosofiaa tutkineen Tuija Pulkkinen mukaan tämä kansallishenki ”...kuvaa sivistyksen prosessia yhdessä kulttuurissa. Se sisältää kansan keskuudessa vallitsevien arvojen ja normien muutoksen ja korkeakulttuurin”.⁵⁴⁸ Snellmanin kansallisuusfilosofia liittyi kiinteästi hänen käsitykseensä historiasta. Elävä kansallishenki takasi kansakunnan oikeuden olemassaoloon, silloin kansakunta suoritti omaa tehtäväänsä maailmanhistorian kulussa kohti täydellisempää sivistystä.⁵⁴⁹ Hegeli-

läisyys vaikutti myös Topeliuksen ajatteluun, jonka mukaan Suomen kansalla oli keskeinen rooli kansakunnan eteenpäinviemisessä. Topeliuksen ideaalikäsitys yhtenäisestä kansasta ja kaitsemuksen ohjaamasta edistyvistä historiankulusta sai varsin vaikutusvaltaisen aseman historiakulttuurissa. Tähän oli syynä sekä Topeliuksen runsas kirjallinen tuotanto, erityisesti koululaisten käytössä kulunut *Maamme kirja*, että hänen asemansa Helsingin yliopiston historian professorina ja fennomaanisen historiankirjoituksen virittäjänä.⁵⁵⁰

Snellmanilais-topeliaanisten lähtökohtien värittämää historian tutkimusta on kutsuttu kansalliseksi historiankirjoitukseksi. Kansallisessa historiankirjoituksessa korostuivat tulkinnot ja teorit, jotka korostivat Suomen kansan omaleimaisuutta osoittavia piirteitä ja kansallishengen ilmentymiä sekä Suomen maantieteellistä erityisasemaa idän ja lännen välissä eurooppalaisen kulttuurin ”etuvartiona”. Suomen kansan omaleimaisuus antoi kansakunnalle (jolla ei ollut omaa valtiota) olemassaolon oikeutuksen, sillä oma kansallinen sivistys ja kulttuuri erottivat kansan muista kansoista.⁵⁵¹ Kansallinen historiankirjoituksen valtakautena on pidetty ajanjaksoa 1800–1900-lukujen taitteesta toisen maailmansodan loppuun. Lisäksi tämä ajanjakso on ajallisesti jaettu fennomaaniseen ja suomalaiskansalliseen historiankirjoitukseen. Ensimmäinen on katsottu päättyneen kansalaissotaan, joka romahdutti fennomaanihistorioitsijoiden käsityksen yhtenäisestä, kansallisiin arvoihin sitoutuneesta kansasta. Suomalaiskansallinen historiankirjoitus jatkoi edelleen kansakunnan lähtökohtien tarkastelua, mutta nyt historiaa ei enää ymmärretty lainmukaisesti kehittyväksi, vaan erilaisten valintojen ja ratkaisujen määräämäksi. Historioitsijoiden tehtäväksi tuli selittää, miten näiden ratkaisujen kautta päädyttiin itsenäiseen Suomen valtioon.⁵⁵²

Suomalaiskansallisen historiankirjoituksen ohella voi puhua laajemmin suomalaiskansallisesta historiakulttuurista, jota maailmansotien välisenä aikana pitivät yllä erityisesti valtion viralliset instituutiot. Kulttuurissa valitsevaa menneisyssuhdetta leimasi suomalaisuuden ja sen kehityksen korostaminen. Ja myös toisinpäin, suomalaisuuden kuvauksia hallitsi menneisyssuhde. Valtion lisäksi eri tahot, kuten kulttuurilaitokset ja kulttuurieliitti sekä media osallistuivat aktiivisesti tähän kansallisuuden projektiin.⁵⁵³

Nuoren valtion intresseihin kuului suomalaiskansallisen historiakulttuurin rakentaminen ja vahvistaminen. Yliopistoissa kotimaisen historian osuus vahvistui professorinvirkojen perustamisen myötä, ja myös muilla kansallisilla aloilla, kuten kansatieteillä ja arkeologialla, oli vahva rooli.⁵⁵⁴ Yliopisto-opiskelijat opiskelivat mielellään historiaa, ja esimerkiksi Helsingissä yli puolet historian pääaineopiskelijoista suuntautui Suomen historiaan.⁵⁵⁵ Taidepolitiikassa kiinnostus uusiin, abstrakteihin ja ekspressionistisiin ilmaistapoihin vaihtui menneisyyden kuvaston paluuseen. Aiempi, juhlittu kansallisromanttinen taide sekä vanhat mestarit Akseli Gallén-Kallelan johtamina saivat takaisin vaikutusvaltaisen asemansa. Vielä maalaustaidetta enemmän historiakulttuurin merkittävyys näkyi kuvanveistossa. Valtio tilasi taiteilijoilta monumentaalitaidetta, jossa manifestoitui myös tärkeä suhde menneisyyteen. Suurmiesten patsaat ilmaisivat jälkipolvien kiitollisuutta kansallisen kulttuurin kehittäjiä kohtaan, tai muistomerkit osoittivat suomalaisuuden jatkuvuutta, kuten Wäinö Aaltosen Hämeensillalle suunnittelemaat pirkkalaispatsaat Tampereella.⁵⁵⁶

Suomalaiskansallisen historiakulttuurin vahva asema näkyi laajasti valtakulttuurissa, jossa historiaharrastus oli arvostettua ja suosittua. Historiallisen kirjallisuuden määrä kasvoi 1920-luvulta lähtien.⁵⁵⁷ Sotienvälisenä aikana ilmestyi useita akateemisten tutkijoiden laatimia historian tutkimuksia, joissa pyrittiin ottamaan laajasti haltuun Suomen menneisyyttä. Einar W. Juvan kymmenosainen *Suomen kansan aikakirjat* (1927–1938) oli ensimmäinen yleistajuinen kokonaisesitys maan historiasta, ja siitä tuli menestys suomenkielisen sivistyneistön ja keskiluokan piirissä. Samoihin aikoihin ilmestyivät myös *Suomen kulttuurihistoria I–VI* (1933–1936) ja *Kansallinen elämäkerrasto I–V* (1926–1934).⁵⁵⁸ Juvan kokonaisesitystä populaarimpi, ja mahdollisesti vielä suosittumpi oli toimittaja Aimo Karimon kuvitettu kirjasarja *Kumpujen yöstä* (1929–1932), joka kertoi vauhdikkaasti Suomen historian tapahtumista ja henkilöistä kansallismielisestä ja ”valkoiseen Suomeen” sitoutuneesta näkökulmasta. Historiantutkija Päiviö Tommilan mukaan erityisesti Juvan ja Karimon teokset levittivät sellaista suomalaiskansallista historiankuvaa, jota valtakulttuurissa pidettiin tarpeellisenä suomalaisen identiteetin lujittamiseksi.⁵⁵⁹

Kaunokirjallisuuden suuntautuminen menneisyyteen yleistyi 1930-luvulla

selvästi. Suomalainen lukijakunta oli ollut kiinnostunut historiasta jo pitkään, mutta tuolloin kotimaistenkin julkaisujen määrä kasvoi.⁵⁶⁰ Suuri osa näistä ajanvietteeksi luokitelluista kirjoista käsitteli suomalaista menneisyyttä.⁵⁶¹ Nuortenkirjallisuudessa erityisesti pojille tarjottiin runsaasti menneisyyteen sijoittuvia seikkailu- ja sotatarinoita, joissa 1930-luvulla ja sota-aikana oli vahva isänmaallinen tendenssi.⁵⁶²

Yleisöä viihdytettiin menneisyyden parissa myös teatterissa ja elokuvissa. Historiallinen draama oli ollut arvostettua jo 1800-luvulla, ja se nousi uudestaan suosioon 1930-luvulla. Aiheita olivat perinteisesti antaneet *Kalevala* ja Suomen historian dramaattiset vaiheet kuten nuijasota, mutta nyt kuvattiin myös lähihistoriaa kuten vuoden 1918 tapahtumia.⁵⁶³ Myös elokuvateattereissa historiallisten elokuvien määrä kasvoi 1930-luvulla, jolloin myös suomalaiset elokuvatuottajat resurssien parantuessa uskaltautuivat filmaamaan menneisyyteen sijoittuvia tarinoita. Vaikka joissakin elokuvissa oli isänmaallinen painotus, kaikkia näitä elokuvia ei ollut tarkoitettu puhuttelemaan kansallisia tunteita vaan viihdyttämään yleisöä erilaisten menneisyyden fantasioiden parissa.⁵⁶⁴

Vaikka valtion tukemat historiakulttuurin muodot, kuten koulutus ja monumenttihankeet, pyrkivät juhlistamaan suomalaista menneisyyttä ja sen avulla vahvistamaan kansallista identiteettiä, ei sotienvälisen ajan historiakulttuuria tule nähdä monoliittisena kokonaisuutena. Osa menneisyyden tarinoista, kuvista ja kuvitelmista oli suunnattu vain pienelle piirille, kuten akateemiselle eliitille, osa koko väestölle. Historiakulttuurin eri muodoissa saattoivat yhdistyä erilaiset pyrkimykset ja tarpeet, niin vakavaksi ymmärretty tendenssit kuin viihdyttäminenkin. Myös historiakulttuurin eri muotojen merkitykset olivat neuvottelun alaisia sotien välisenä aikana, vaikka suomalaiskansallisella näkökulmalla olikin hegemoninen asema kulttuurissa.

Miekoin ja nuijin idän barbariaa vastaan

Maailmansotien välisenä aikana hegemonisen aseman saaneen suomalaiskansallisen historiakulttuurin kuva suomalaisista ja suomalaisesta menneisyydestä

jatkoi fennomanian perinnettä korostaessaan edelleen suomalaisuuden oma-leimaisuutta ja yksikielisyyttä. Mutta kansalaissodan ja sen jälkeisen ajan poliittiset jännitteet myös jyrkensivät vallitsevia näkemyksiä suomalaisuudesta, kansasta ja kansallisesta menneisyydestä. Historiakulttuurissa vallitsi kansalaissodan voittajien historia, valkoisen osapuolen näkemys suomalaisuudesta ja Suomen historiasta. Fennomaaneille kansakunnan kertomus oli ollut rauhanomainen edistystarina, joka perustui kansallisen kulttuurin kehitykselle. Suomalaiskansallinen historian tutkimus ei ensimmäisen maailmansodan ja kansalaissodan jälkeen voinut enää rakentua tälle idyllille. Nyt kansallinen historia ymmärrettiin suomalaisten taisteluksi olemassaolostaan, erityisesti idän barbariaa vastaan.⁵⁶⁵ Kommunismin ja Venäjän vastaisuus näkyi kulttuurissa niin historian tutkimuksessa, koulujen historian oppikirjoissa kuin populaarikulttuurissakin.⁵⁶⁶

Venäjänvastaisuuden lisäksi jyrkkeneminen näkyi vallitsevassa historia-kulttuurissa tiettyjen väestöryhmien marginalisoimisena ja poissulkemisenä. Fennomanian julistama yksikielinen suomalaisuus kärjistyi aitosuomalaisten ja ruotsalaisten väliseksi kieliriidaksi, johon liittyi myös suomalaisen osapuolen vähättelevä suhtautuminen ruotsinkielisiin ja Ruotsiin Suomen historiassa. Historiantutkimuksen piirissä kiistaa käytiin erityisesti Ruotsin merkityksestä suomalaisen kansakunnan syntyisessä. Ruotsinkieliset tutkijat eivät hyväksyneet suomalaiskansallisen historian kirjoituksen tulkintaa maan varhaisemmasta historiasta. Näissä tulkinnoissa ”Ruotsin vallan aika” ymmärrettiin sorron kaudeksi Suomelle ja suomalaisilla toimijoilla nähtiin oma kansallinen tehtävänsä ja identiteettinsä. Ruotsinkieliset tutkijat sen sijaan korostivat ruotsalaisen kulttuurin merkitystä Suomen kehityksessä.⁵⁶⁷ Ruotsinkielisten rooli suomalaiskansallisessa historiassa oli valtakulttuurissa ongelmallinen kysymys aina 1930-loppuun asti. Aina ei edes yhteinen porvarillinen aatemaailma pystynyt yhdistämään kielirajan eri puolilla olevia, mikä saattoi estää esimerkiksi yhteisten historiaperinteiden syntymisen.⁵⁶⁸

Ruotsinkielisen eliitin oma toiminta historia-kulttuurissa mahdollisti sen, ettei sen näkemyksiä suljettu yhtä selvästi pois kuin esimerkiksi työväestön, puhumattakaan muiden väestöryhmien kuten saamelaiden tai romanien his-

toriakäsityksistä. Vasemmistolle vallitseva suomalaiskansallinen historiakulttuuri oli poissulkevaa. Jos kansaa oli ennen kansalaissotaa pyritty määrittelemään suhteellisen harmonisena ja yhtenäisenä joukkona, kansalaissodan jälkeen Suomen historian toimijaksi hahmotettu kansa oli kunnian nimi, jonka saivat vain kansakunnan etuun sitoutuneet. Punaiset kapinalliset eivät tähän kansaan kuuluneet. Sen sijaan tavallisen kansan valiojoukoksi kohotettiin talonpojat, mikä näkyi muun muassa suomalaista sotahistoriaa ja sotilasta tutkineen Arvi Korhosen ja Suomen maanviljelyksen historiasta kirjoittaneen Eino Jutikkalan tuotannoissa.⁵⁶⁹

Tämän poissulkemisen seurauksena vallitseva suomalaiskansallinen historiakulttuuri sai rinnalleen vastakulttuurin. Kun historiakulttuurin vallitsevat muodot, kirjallisenä, kuvallisena ja traditioina, juhlistivat vapaussotaa ja torjuivat hävinneen osapuolen tulkinnan, syntyi tämän historiakulttuurin rinnalle punaisten oma muisteluperinne. Perinne haastoi suullisine muistoinneen ja uskomustarinoinneen sekä salaisine muistopaikkoinneen julkisuudessa vallitsevan historiakulttuurin.⁵⁷⁰

Vastakkainasettelun ja marginalisoinnin lisäksi suomalaiskansallisessa historiakulttuurissa korostui pitkä perspektiivi. Suomalaisuuden muinaista alkuperää ja suomalaisen heimon jatkuvuutta juhlistettiin niin tieteessä, taiteessa, koulutuksessa kuin populaareissa kirjoissa ja lehdissäkin.⁵⁷¹ Kulttuurieliitin piirissä vaikutusvaltaisen professori Jalmari Jaakkolan Suomen varhaishistoriaa ja keskiaikaa painottavat tutkimukset vakiinnuttivat käsitykset siitä, miten suomalaisilla oli ollut oma itsetietoinen, läntiseen kulttuuripiiriin sitoutunut identiteettinsä jo muinaisuudessa.⁵⁷² Kalevalainen runous oli niin tutkimuksen kohteena kuin erilaisen kulttuuritoiminnan innoittajanakin. Kalevala-perinne sai huipentumansa Kalevalan riemuvuonna 1935. Jyrkät vastakkainasettelut tulivat esiin myös muinaissuomalaisissa kuvastoissa, esimerkiksi suojeluskunnan julkaisemassa *Hakkapeliitta*-lehdessä, jossa varhaishistorian heimosoturit käyvät sotaa viikinkejä ja novgorodilaisia vastaan. Akateemisissa piireissä nuorison heimoaatteet puolestaan kanavoituivat aktiiviseen poliittiseen toimintaan Akateemisessa Karjalaseurassa.⁵⁷³

Käsitellessään suomalaista menneisyyttä ja historiallisia henkilöitä media,

kuten elokuvatuotantoyhtiöt, otti kantaa vallitsevaan historiakulttuuriin ja sen sisältöihin. Kimmo Laine on *Helmikuun manifesti*- (SF 1939) ja *Aktivistit*-elokuvien (Suomi-Filmi 1939) analyysissään osoittanut, miten nämä eri tuotantoyhtiöiden kuvaukset 1900-luvun alusta myötäilivät vallitsevaa valkoista käsitystä menneisyydestä ja Suomen itsenäistymishistoriasta. Kummassakin elokuvassa suomalaisten taistelu venäläisiä vastaan nähdään vääjäämättömänä kehityksenä kohti Suomen itsenäisyyttä.⁵⁷⁴ Samanlaista venäläisvastaista ja valkoista tulkintaa painottavaa tendenssiä sisältyy myös elokuviin *Jääkärien morsian* (Suomi-Filmi 1938), *Isoviha* (Jäger-Filmi 1939) ja *Simo Hurtti* (Jäger-Filmi 1940).

Vaikka Suomessa ei tuotettu suomalaiskansallisen historiakulttuurin vastaista fiktioelokuvaa, kaikki menneisyyden kuvaukset eivät välttämättä olleet sen mukaisia. Esimerkiksi nuorten elokuvantekijöiden Nyrki Tapiovaaran ja Erik Blombergin aktivistiaikaa kuvaava *Varastettu kuolema* (Erik Blomberg Oy 1938) ei ottanut lainkaan kantaa itsenäistymiseen tai kansalaissodan tulkintoihin.⁵⁷⁵ Myös Laine korostaa analysoimiensa elokuvien monitulkintaisuutta. Vaikka *Helmikuun manifesti* ja *Aktivistit* pyrkivät puhuttelemaan mahdollisimman laajaa yleisöä eheyttämispolitiikan idean mukaisesti, niiden tulkinnat noudattivat valkoista historiaa. Elokuvien saama aikalaisvastaaanotto osoitti, ettei näihin tulkintoihin välttämättä oltu tyytyväisiä sosiaalidemokraattisessa tai ruotsinkielisessä lehdistössä.⁵⁷⁶ Voittajien historian suorasukainen kertominen ei siis ollut elokuvayhtiöille itsestäänselvyys. Elokuvayhtiöiden piti tasapainotella tulkintojen moninaisuuksien kanssa, mikäli ne halusivat puhutella mahdollisimman laajaa yleisöä, kuten taloudellisista syistä usein oli tarpeen, tai olla ärsyttämättä poliittisia tahoja, joilla oli toisenlaisia tulkintoja historiasta.

Suomalaiskansallisen historiakulttuurin vahva asema ei tarkoittanut sitä, etteikö sitä olisi myös kyseenalaistettu. Taidepiireissä vaikutti ryhmiä, jotka kansallisen menneisyyden sijasta halusivat painottaa nykyhetkeä ja tulevaisuutta. Suomenruotsalaiset modernistit ja Tulenkantajat 1920-luvulla sekä vasemmistolainen taiteilijaryhmä Kiila 1930-luvulla olivat kiinnostuneita uusista ilmaisumuodoista ja kuvasivat runoissaan omaa aikaansa.⁵⁷⁷ Elokuva-

kerho Projektion piirissä (toiminnassa 1935–1936) esitettiin ulkomaisia elokuvia, jotka olivat liian kokeellisia elokuvateatterilevitykseen tai jopa sensuurin kieltämiä. Kerhoaktiivit olivat liberaaleja ja vasemmistointellektuelleja, mutta näytöksiin osallistui myös liikemiehiä, diplomaatteja ja kulttuurieliittä. Vaikka kerhon toiminta loppuikin Etsivän keskuspoliisin painostukseen, vaikuttivat kerhoaktiivit, kuten kriitikko Hans Kutter tai ohjaaja Nyrki Tapiovaara, tämän jälkeenkin elokuvakulttuurissa.⁵⁷⁸ Keskustelukirja *Pidot Tornissa* (1937) puolestaan osoittaa, miten suomalaiskansallinen historiakulttuuri oli 1930-luvulla samalla kertaa sekä kiinteä osa vapaamielisen eliitin⁵⁷⁹ ajatusmaailmaa että heidän arvioitavanaan. Keskusteluissa tukeudutaan Topeliuksen kansankuvauksiin ja heimohistoriaan sekä kritisoidaan suomalaisen kulttuuria liiasta ”taaksepäin katsomisesta”.⁵⁸⁰

Historiakulttuurin murros jatkosodan jälkeen

Jatkosodan päätyttyä Suomen ulkopoliittinen ja sisäpoliittinen tilanne muutuivat radikaalisti. Suhteet Saksaan katkesivat, ja sen sijaan Suomen oli alettava rakentaa yhteyksiä Neuvostoliittoon. Sisäpolitiikassa kansallismieliset, äärioikeistolaiset järjestöt kiellettiin ja aiemmin kielletyt kommunistiset järjestöt saivat toimintavapauden. Poliittisen tilanteen muutos vaikutti suoraan myös kulttuuriin. Ensinnäkin liittoutuneiden valvontakomissio (Helsingissä syksystä 1944 kevääseen 1947) pystyi puuttumaan maan hallintoon ja esimerkiksi kulttuuripoliittikkaan, mitä mahdollisuutta se myös käytti hyväkseen. Poliittinen vasemmisto puolestaan alkoi heti aktiivisesti toimia politiikassa ja kulttuurin piirissä. Se arvosteli näkyvästi aiempaa, vallalla ollutta suomalaiskansallista arvomaailmaa.⁵⁸¹ Koska tähän arvomaailmaan olivat kiinteästi liittyneet tietyntylaiset käsitykset Suomen historiasta, nousivat niin menneisyyden uudelleenarviointi kuin sanan kansallinen uudelleenmäärittely keskustelun kohteeksi.⁵⁸²

Poliittinen tilanne aiheutti valtiovallan hallinnon kautta muutoksia historiakulttuurin vallitseviin muotoihin ja sisältöihin. Yksi näkyvin esimerkki

tästä on sensuuri, jonka avulla pyrittiin poistamaan ”ryssävihan”, venäläisten ja Neuvostoliiton vastaisuuden, ilmentymät julkisista esityksistä, kuten kirjoista ja elokuvista. Oppikirjojen tarkastusta varten asetettiin vuoden 1944 lopulla asiantuntijatoimikunta, joka päätti muiden muassa kieltää yhdeksän käytössä olleista kansakoulun, keskikoulun ja oppikoulun historian oppikirjoista. Myös Topeliuksen *Maamme kirja* oli poistettavaksi ehdotettujen kirjojen listalla. Useisiin teoksiin vaadittiin muutoksia, joiden myötä oppikirjojen venäläiskuva muuttui virallista ulkopoliittikkaa vastaavaksi.⁵⁸³ Kirjakaupoista ja kirjastoista poistettiin lähinnä propagandistisia tai suoraan Neuvostoliittoon ja idänsuhteisiin liittyvää kirjallisuutta. Kirjastoissa poistot olivat osin summittaisia, sillä niille ei annettu tarkkoja listoja poistettavista nimikkeistä vaan poistoista päätettiin paikallisesti. Poistettavien kirjojen joukossa oli myös historiallisia romaaneja ja tietokirjoja, kuten Aimo Karimon *Kumpujen yöstä*, Santeri Ivalon *Suomalaisia sankareita* ja jopa muutama kappale Mika Waltarin *Tanssi yli hautojen* -romaania.⁵⁸⁴

Elokuvien sensuroinnin hoiti Valtion filmitarkastamo, ilmeisimmin päämajan aloitteesta. Kiellettyjen elokuvien listalla oli sotaa ja raja-aluetta kuvaavien dokumenttien lisäksi muun muassa *Aktivistit* (Suomi-Filmi 1939), *Helmi-kuun manifesti* (SF 1939), *Isoviha* (Jäger-Filmi 1939) sekä myöhemmin, vuonna 1949, ulkoministeriön painostuksesta kielletty *Jääkärien morsian* -elokuva. Elokuvasensuuria tutkineen Jari Sedergrenin mukaan tämän ”peruspuhdistuksen” jälkeen kotimaisen elokuvan sensuuri ei ollut tiukkaa, minkä hän tulkitsee elokuvateollisuuden sopeutumiseksi vallitsevaan tilanteeseen.⁵⁸⁵

Kulttuuripiireissä keskustelua kansallisesta menneisyydestä pitivät yllä vasemmistointellektuellit, jotka pystyivät nyt avoimesti haastamaan aiemmat näkemykset. Yksi aktiivisista keskustelijoista oli kirjailija, toimittaja Raoul Palmgren, joka pyrki kirjoituksillaan määrittelemään kansallisen kehityksen uudella tavalla. Palmgren pyrki ottamaan sanan kansallinen haltuun vasemmiston näkökulmasta, hahmottamalla 1800-luvun kansallisen sivistyshistorian osaksi nousevaa työväenliikettä.⁵⁸⁶ Keskustelut koskivat myös yksityiskohtaisemmin kansallisiksi määriteltäviä symboleita, kuten *Kalevalaa* ja suurmiehiä. ”Työväenluokalle Runebergista on tullut kumisevan paraati-

isänmaallisuuden ja kansalliskiihkon runoilija ennen muita. Ei ole vaivauduttu selvittämään, mikä todella oli Runebergin runoilijatyön johtavana aatteena ja mihin yhteiskuntahistorialliseen vaiheeseen hänen toimintansa liittyi – ja mikä taas on myöhemmän ajan väärennystä ja hyväksikäyttöä”, perusteli Raul Palmgren suurmiehen uudelleenmäärittelyn tarvetta *Suuri linja* -kirjassaan.⁵⁸⁷ *Kalevalan* tulkinnoista oli keskusteltu jo juhluvuonna 1935, mutta uuden *Kalevalan* juhluvuonna 1949 myös marxilaisten intellektuellien näkemykset pääsivät esille. Äärivasemmisto kritisoi porvarillisten kansanrunoustutkijoiden tulkintoja, jotka liittivät *Kalevalan* läntiseen kulttuuriin. Vasemmiston tulkinnat korostivat veljeyttä karjalaisten kanssa, ja muun muassa Otto Wille Kuusisen Neuvostoliitossa ilmestyneissä, ja *Vapaa Sana* ja *Työkansan Sanomat* -lehdissä julkaistuissa tulkinnoissa *Kalevalaa* pidettiin todisteena muinaisaikojen luokattomasta yhteiskunnasta.⁵⁸⁸

Samalla tavalla vasemmisto pyrki hahmottamaan uudelleen esimerkiksi J. L. Runebergin *Vänrikki Stoolin tarinoita* tai J. V. Snellmanin perintöä: oikeistoa arvosteltiin siitä, että he olivat käyttäneet suurmiehiä kansalliskiihkonsa välineinä, ja nyt suurmiehiä arvioitiin toisesta näkökulmasta. Esimerkiksi Raoul Palmgrenin *Vapaassa Sanassa* luonnostelema Snellman-kuva teki tästä uudistajan ja reaali poliitikon.⁵⁸⁹ Keskustelujen aiheet kertovat siitä, että vasemmiston intresseissä oli ennen kaikkea vakiintuneiden kansallisen merkien uudelleenmäärittely, ei niinkään symbolien radikaali muuttaminen.

Vasemmiston virittämä keskustelu ei juuri muuttanut vallitsevia näkemyksiä. Raoul Palmgrenin yritys määritellä kansallista historiaa ei saanut laajempaa kannatusta, eikä hän juuri saanut seuraajia uusien historiatulkintojen kehittämisessä.⁵⁹⁰ Sitä paitsi sosialidemokraattinen kulttuuriväki asettui pian kansallisen yhtenäisyyden kannattajaksi yhdessä porvarillisten tahojen kanssa. Näin radikaali vasemmisto äänenkannattajineen jäi yksin vaatimaan uusia kulttuurilinjauksia ja pitämään yllä konflikteihin haastavaa kulttuurikeskustelua.⁵⁹¹

Historiantutkimuksen piirissä poliittinen ja kulttuurinen murros johti ”itsetilitykseen”. Jo sotaa ennen toiminut tutkijasukupolvi Pentti Renvallin ja Arvi Korhosen johdolla ryhtyi hahmottamaan uutta ”tieteellis-objektiivista”

tutkimusta, jonka perusmetodina oli tiukka lähdepohja. Näkemyksellinen, kansallisia erityispiirteitä sekä yksittäisen ihmisen tunteja korostanut linja sai jäädä.⁵⁹² Voidaan myös tulkita, että sodanjälkeinen historiantutkimuksen teetellisyys ja ammattipätevyyden korostaminen johti historiantutkimuksen ja populaarin historiakulttuurin välisen rajan jyrkkemiseen.⁵⁹³

Historiantutkija Pekka Ahtiaisen mukaan ”tieteellis-objektiivisen” historiantutkimuksen syntyä korostava historiantutkimuksen historia on kuitenkin peittänyt näkyvistä kansallisen tradition jatkuvuuden. Uutta historiaa luotavaan *Suomen historian käsikirjan* (1949) toimittajan, professori Arvi Korhosen tavoitteena oli Pekka Ahtiaisen ja Jukka Tervosen mukaan tärkeinä pidettyjen kansallisten arvojen turvaaminen tilanteessa, jossa kommunismi ja sen mahdollistamat uudet historiantulkinnat näyttäytyivät uhkana jatkuvuudelle ja kansan muistille.⁵⁹⁴ Historiantutkimuksen painopisteet kyllä muuttuvatkin, suomalaisten omintakeinen muinaisuus jäi syrjään, kiinnostus kohdistui valtion kehitykseen ja poliittiseen historiaan ja Venäjä-Neuvostoliiton uhkaa ryhdyttiin selittämään paasikiviläisen reaalipolitiikan näkökulmasta. Mutta jatkuvuus näkyi paitsi historian kansallisen arvon korostamisena myös nykyhetken vaatimusten projisoitumisena menneisyyden tulkintoihin.⁵⁹⁵ Lisäksi tietyt teemat, ajanjaksojen painotukset ja käsitteet säilyttivät elinvoimansa: Suomen idänsuhteet sekä tärkeiksi määritellyt menneisyyden käännekohtat olivat edelleen tutkimuksen ydintä ja Suomen kansa historian määräävä epiteetti.⁵⁹⁶

Kansallinen jatkuvuus eli myös kansatieteessä. Kansatieteen perinteet ulottuivat jo 1800-luvulle, mutta varsinainen talonpoikauskulttuurin harrastus lisääntyi vasta 1930-luvun lopulla. Toimintaa aktivoimaan perustettiin muun muassa Talonpoikauskulttuurisäätiö (1938) ja Kansatieteellinen Filmi Oy (1936). Sotien jälkeen työ talonpoikauskulttuurin parissa vilkastui ja muotoutui aktiiviseksi kotiseutuliikkeeksi. Liikkeen keulakuvat, kansatieteen professori Kustaa Vilksen ja sosiologian professori Esko Aaltonen, korostivat talonpoikauskulttuurin elinvoimaisuutta. Heille talonpoikaisperinteen juhlistaminen ei ollut katoavan museoimista vaan tulevaisuuden rakentamista historian ja kulttuurisen muistin pohjalle.⁵⁹⁷ Isänmaallisuuden ilmentäminen kotiseutu-

rakkauden kautta ja kansallisen identiteetin vahvistaminen paikallisuudella sopi sodanjälkeiseen poliittiseen ilmapiiriin. Liikkeestä esitettyjen tulkintojen mukaan paikallisuus, rakkaus perinteisiin ja suomalaiseen maisemaan korvasivat aiemman ”korkealentoisen” isänmaallisuuden.⁵⁹⁸ Näin kotiseutuliikkeen avulla voitiin korostaa perinteisiä kansallisia arvoja ilman, että ääriivasemmis- to olisi tulkinnut tämän liialliseksi kiihkoisänmaallisuudeksi.⁵⁹⁹

Toisaalta ilmiö ei rajoittunut yksin Suomeen, vaan kotiseutuliike voidaan nähdä osana sodanjälkeistä, erityisesti saksalaista Heimat-kulttuuria, joka ilmensi tapoja työstää kansallista identiteettiä uudenaikaisissa poliittis-maantieteellisissä oloissa. Samoin kuin kotiseutuliike Suomessa saksalainen Heimat-puhe ei ollut ainoastaan perinteen elvyttämistä, kotiseudun ajatuksellista jälleennrakentamista vaan myös tulevaisuuteen suuntautumista, sopeutumista sodanjälkeisen liikkuvuuden ja modernisaation tuomiin muutoksiin.⁶⁰⁰

Kaiken kaikkiaan historiakulttuurin murroksessa ei ollut kyse radikaalista muutoksesta, vaikka ulkopoliittiset muutokset aiheuttivatkin näkyviä toimenpiteitä. Murrosta voisi ehkä luonnehtia suomalaiskansallisen linjan valta-aseman murenemiseksi. Jatkuvuuden rinnalla valtakulttuurissa tuli mahdolliseksi haastaa entistä radikaalimmin kansallinen-sanan merkitykset, vaikka itse kansan ja kansallisen tärkeyttä ei kyseenalaistettukaan. Toinen puoli murrosta oli historiakulttuurin eri muotojen valta-aseman heikentyminen kulttuurissa. Esimerkiksi kirjallisuuden piirissä kiinnostus modernismiin sai katset kääntymään pois menneisyydestä. Vaikka modernismi ja sitä kannattaneet käsitykset eivät olleet yhdenmukaisia, johtivat uudet suuntauksat kansallisen menneisyydenkuvauksen merkityksen vähenemiseen.⁶⁰¹

Modernismin vaatimukset vaikuttivat myös elokuvakulttuurissa. Sotien jälkeen elokuvatoimittajat alkoivat yhä voimakkaammin kritisoida kotimaista elokuvaa ja vaatia sitä uudistumaan. Samalla jako ajanviete- ja taide-elokuvien välillä jyrkkeni. Vaatimukset uudistumisesta voimistuivat 1950-luvun kuluessa niin kutsutun uuden sukupolven alkaessa vakiinnuttaa asemansa erityisesti vasemmistolaisen lehdistön kulttuuriosastoissa. Tämä uusi sukupolvi, edustajinaan muiden muassa Jörn Donner ja Martti Savo, asetti ihanteeksi eurooppalaisen taide-elokuvan, erityisesti italialaisen neorealismien, ja syytti

kotimaista elokuvaa kaupallisuudesta ja todellisuuspakoisuudesta. Vuosikymmenen kuluessa kriitikkokunta alkoikin yhä selvemmin jakaantua perinteiseen studioelokuvaan maltillisemmin suhtautuviin ja radikaaleja uudistuksia vaatineisiin elokuvajournalisteihin.⁶⁰²

Kansallisista suurmiehistä kansansankareihin: muuttuva kansallisuuden retoriikka

Suomalaiskansallista historiaa valkokankaalla

Filmin eräänä kunniatehtävänä voi myös olla pysyvän ja kaiken kansan nähtäväksi ulottuvan 'kertovan kuvapatsaan' pystyttäminen näille miehille ja naisille.⁶⁰³

Aleksis Kiven päivää 10.10.1946 vietettiin Helsingissä monin tavoin. Juhlallisuuksiin kuului perinteiseen tapaan kunniakäynti Aleksis Kiven patsaalla. Kansallisteatterissa järjestettiin Kirjan päivän juhla, jota kunnioittivat läsnäolollaan presidentin puoliso Alli Paasikivi sekä opetusministeri Juho Kilpi puolisoineen. Käpylässä kokoontuivat paikalliset Kansan Demokraattisen Yhdistyksen kannattajat Kivi-juhlaan, ja Ruotsalaisessa Teatterissa Kiven muistoa kunnioitettiin pohjoismaisin voimin.⁶⁰⁴ Suomi-Filmin ja Aleksis Kiven Seuran yhdessä järjestämää juhlaa vietettiin elokuvateatteri Kino-Palatsissa. Ohjelmassa oli Sibeliuksen säveltämää orkesterimusiikkia, Suomen Filmikamarin hallituksen puheenjohtajan, ministeri Onni Hiltusen tervehdyssanat, kuorolaulua, professori V. Tarkiaisen juhlaesitelmä sekä professori J. V. Lehtosen puhe. Juhlan kohokohtana esitettiin ensimmäistä kertaa yleisölle Suomi-Filmin juuri valmistunut elokuva *"Minä elän"*.⁶⁰⁵

Suomi-Filmin tapa osallistua kansallisen juhlapäivän viettoon *"Minä elän"* -elokuvan avulla ei ollut lainkaan poikkeuksellinen. Yhtiö oli jo 1930-luvulla omaksunut käytännön, jonka mukaan prestiisielokuvien ensi-iltaan kutsuttiin valtiovallan arvovieraita. *Aktivistit* -elokuvan ensi-iltaan vuonna 1939 oli saapunut tasavallan presidentti Kyösti Kallio.⁶⁰⁶ *Jääkärien morsian* -elokuva oli esitetty ensin jääkäriliiton ja lehdistön edustajille jääkäreiden Suomeen paluun 20-vuotisjuhlallisuuksien yhteydessä helmikuussa 1938.⁶⁰⁷

Tapa oli käytössä myös Jäger-Filmissä. Kalevalan riemuvuonna 1935 se toi ensi-iltaan pitkän dokumenttinsa *Kalevalan mailta* Kalevalan päivää edeltävänä viikonloppuna kutsuvierasnäytännön myötä.⁶⁰⁸ Samoin yhtiö hankki ”ensimmäiselle kotimaiselle historialliselle elokuvalleen” *Elinan surmalle* (1938) lisäprestiisiä erillisellä kutsuvierasnäytännöllä ja arvokkailla vieraila Helsingissä. *Uuden Suomen* mukaan paikalla oli ”hallituksen ja diplomaattikunnan jäseniä, tieteen, taiteen ja sanomalehdistön jäseniä”.⁶⁰⁹ Viipurissa ensi-iltaan yhdistettiin uuden elokuvateatteri Palatsin vihkiäiset.⁶¹⁰ Vuonna 1939 Jäger-Filmi esitti uudelleen leikattuna ja suomeksi jälkiäänitettynä ruotsalaisvalmisteista *Vänrikki Stoolin tarinat* -elokuva, jonka ensi-ilta oli Runebergin päivänä kahdeksalla eri paikkakunnalla.⁶¹¹ Lehtitietojen mukaan elokuvan *Simo Hurtta* (1940) ensi-iltaan ei liittynyt kutsuvierasnäytäntöä. Matalaan profiiliin saattoi olla syynä välirauhan ajan poliittinen ilmapiiri, sillä yhtiön aiempi historiallinen elokuva *Isoviha* (1939) oli kuukausi ennen *Simo Hurtan* ensi-iltaa kielletty venäläisvastaisena.⁶¹²

Suomen Filmiteollisuus ei virallistanut ensi-iltojansa kilpailevien yhtiöiden tapaan 1930–1940-luvuilla, sen sijaan elokuvista tehtiin voimakkaan ennakkomarkkinoinnin avulla ”tapauksia”.⁶¹³ *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuva sai runsaasti julkisuutta aiheen herättämän keskustelun myötä keväällä 1937, minkä lisäksi elokuva on laajasti esillä sekä elokuvalehdissä että sanomalehdissä ennen ensi-iltaa lokakuussa 1940.⁶¹⁴ *Ballaadi*-elokuvan oopperakohtauksen filmaukseen kutsuttiin journalisteja, jotka raportoivat ”suurusuuntaisesta” työstä ja esittelivät elokuvahanketta yleisölle.⁶¹⁵ Elokuva nimettiin yhtiön 10-vuotisjuhl elokuvaksi ja sen ensi-iltaa juhlistettiin orkesterin soittamalla *Kaarle-kuninkaan metsästy*s -oopperan sävelmillä.⁶¹⁶

Yhtiöiden tavat osallistua historiakulttuuriin kertovat niiden aktiivisesta imagon luomisesta. Suomi-Filmi liitti itsensä virallisen Suomen rakenteisiin käyttämällä elokuvaprojekteissaan asiantuntija-apua sekä järjestämällä suurensi-iltansa kansallisina juhlapäivinä.⁶¹⁷ Näin se loi kuvaa itsestään arvokkaana, vakavana ja virallisena suomalaisen elokuvan tuotantoyhtiönä. Suomi-Filmiä nuorempi yhtiö, Jäger-Filmi, näyttäisi legitimoineen toimintaansa samalla tavoin. Suomen Filmiteollisuuden tavoitteena oli myös vaka-

vasti otettava kansallinen imago, mutta se pyrki antamaan itsestään erilaisen mielikuvan, jota voisi luonnehtia populistiseksi ja kaupalliseksi.⁶¹⁸ Populistista linjaa voi katsoa kuvastavan se tapa, jolla Suomen Filmiteollisuus uhmasi akateemisia piirejä filmaamalla romanttisen rakkauselokuvan J. L. Runebergista.⁶¹⁹ Eliittiin tukeutumisen sijasta Suomen Filmiteollisuus ja sen johtaja T. J. Särkkä hyödynsi 1930- ja 1940-luvuilla aktiivisesti lehdistöä, esimerkiksi yhtiön omaa lehteä *SF-Uutisia* ja Kotimainen Työ ry:n lehteä *Suomen Työ*, elokuvan ja yhtiön kansallisen tehtävän esiin nostamisessa.⁶²⁰

Yhtiöiden imagoluonti liittyi 1930- ja 1940-luvuilla käytyyn keskusteluun kansallisesta elokuvasta ja kotimaisesta elokuvakulttuurista. Kimmo Laineen mukaan erityisesti Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus osallistuivat aktiivisesti tähän keskusteluun. Yhtiöiden edustajat pyrkivät määrittelemään sekä yhtiön roolia kotimaisessa, kansallisessa elokuvatuotannossa että kotimaista, kansallista elokuvaa. Keskustelussa oli kyse yhtä hyvin elokuvateollisuuden asemasta yhteiskunnassa kuin taloudestakin. Kansallisuuden retoriikka legitimoii elokuvateollisuuden roolia yhteiskunnassa, se todisti, että elokuvateollisuudella oli kansallinen tehtävä. Kansallinen elokuva -käsitteen avulla voitiin myös pyrkiä kilpailemaan ulkomaisen tuotannon kanssa, markkinoida elokuvia kotimaisina kulttuurituotteina sekä yrittää vaikuttaa elokuvien verotukseen.⁶²¹

Kansallinen-etuliitteen poliittisella hyväksikäytöllä oli jo pitkä historia aina kansallisuusaatteen synnystä fennomaanien poliittiseen toimintaan. Kansallisen retoriikan legitimoiva voima perustui siihen, että kansa ja kansallinen alettiin ymmärtää yhteisön toimintaa ohjaavaksi totaalisiksi periaatteeksi.⁶²² Elokuvakulttuurissa puhe kansallisesta elokuvasta voidaan elokuvatuutkija Andrew Higsonin mukaan liittää niin elokuvateksteihin, tuotantoon, vastaanottoon kuin kritiikkiinkin.⁶²³ Kimmo Laine on yhdistänyt Higsonin kategoriat tekstuaalisiksi ja tuotannollisiksi, kun hän tarkastelee 1930-luvun suomalaista elokuvakeskustelua. Jälkimmäisellä Laine tarkoittaa puhetaapa, jonka avulla suomalaiset elokuvatuotantoyhtiöt legitimoivat paikkaansa kulttuurissa nimittämällä kaikkia tuottamiaan elokuviaan kansallisiksi. Kansallinen-sana erotti tällöin elokuvan muusta vähäarvoisena pidetystä

ajanvietteestä kuten sirkuksesta ja varieteesta. Tekstuaalinen puolestaan liittyi siihen tapaan, jolla tietyt elokuvat määriteltiin erityisesti suomalaisiksi verrattuina muihin elokuviin.⁶²⁴ Tätä retoriikkaa edusti esimerkiksi sivulla 188 oleva lainaus sanomalehti *Karjalassa*. Sekä tuotannollisessa että tekstuaalissa merkityksessä kansallinen-määrite oli arvottava.⁶²⁵ Sen kautta elokuva määriteltiin paremmaksi kuin toinen elokuva tai esitysmuoto.

Tekstuaalinen tapa ymmärtää kansallisuus-määrite 1930-luvulla ja 1940-luvun alkupuolella kytkee elokuvan suomalaiskansalliseen historiakulttuuriin, sillä kansalliseksi elokuvaksi ymmärrettiin tuolloin erityisesti Suomen poliittista tai kulttuurihistoriaa, kansaperinnettä tai klassikkokirjallisuutta käsittelevät filmatisoinnit, eli siis usein aiheet, jotka kertoivat kansakunnan menneisyydestä.⁶²⁶

Historiallisten elokuvien, myös historiallisten elämäkertaelokuvien, tuottaminen oli elokuvayhtiöille kansallisen elokuvakulttuurin rakentamista. Lisäksi se tarkoitti ajanvietteeksi ymmärretyn mediamuodon entistä näkyvämpää esiintuloa historiakulttuurissa. Itsensä merkittäviksi elokuvakulttuurin toimijoiksi määrittävät elokuvayhtiöt pyrkivät myös historiakulttuurin toimijoiksi. Kuten yllä olen todennut, yhtiöiden välillä oli eroja siinä, millaisen kuvan ne itsestään antoivat historiakulttuurin toimijana. Yhtiöiden studiotyylit määrittivät niiden retoriikkaa ja tapoja luoda suhteita muihin historiakulttuurin toimijoihin ja vallitsevaan suomalaiskansalliseen historiakulttuuriin.

Studiotyyli vaikutti myös siihen, millaisia menneisyyden aiheita ja henkilöitä valittiin elokuviin ja miten nuo menneisyyden tarinat kerrottiin. Yhdistävänä piirteenä yhtiöiden menneisyyskuvauksissa on sitoutuminen vallitsevaan historiakulttuuriin ja kansallisen manneisyyden kuvaamisen perinteisiin, mutta jos Jäger-Filmin elokuvissa painottuvat keskiajan kauheus ja topeliaaninen katolisuudenvastaisuus ja Suomen Filmitellessuuden elokuvissa topeliaaninen idylli, niin Suomi-Filmin elokuvissa nousee esiin suomalais-kansallisen historiakulttuurin suomen kieltä korostava tendenssi.

Kansanrunojen julmat herrat

Vaikka *Elinan surman* julma aatelisto ja *Simo Hurtan* herroja vastaan taisteleva kansa elokuvien aiheina näyttävät poikkeuksellisilta suhteessa kilpailevien yhtiöiden tuotantoon, ne asettuivat hyvin osaksi 1920- ja 1930-lukujen suomalaiskansallista historiakulttuuria. Sinänsä jo kansanrunoudesta kumpuavien aiheiden valitseminen elokuvien tarinaksi kertoi Jäger-Filmin elokuvantekijöiden halusta osallistua ajan historiakulttuurissa suosituksen kertomiseen, suomalaisen varhaishistorian kuvaamiseen. Tämän lisäksi elokuvien tarinat toistavat suomalaiskansallinen historiakulttuurin käsitystä keskiajan ja uuden ajan alun vääryyksistä, talonpoikien kärsimyksistä sekä Venäjän uhasta. Osa näistä ajatuksista sisältyy jo aiheista muistiinmerkittyihin kansanrunoihin ja alkuperäisiin näytelmiin, mutta elokuvat myös muokkasivat alkuperäisiä kuvauksia suomalaisesta menneisyydestä.⁶²⁷

Elinan surman käsikirjoituksen ja säilyneen version mukaan elokuvassa on pyritty tuomaan esiin, kuvaamaan ja kuvittelemaan suomalaista keskiaikaa. Toisin kuin von Numersin painetussa näytelmässä, elokuvassa dialogia sekä kohtausten sisääntuloja on höystetty suomalaista menneisyyttä esittävillä piirteillä, taikauskoilla, kansantarinoilla sekä -tapainkuvauksella. Elinan tultua metsästä kotitupaan elokuvan alussa hänen äitinsä keritsee lampaita ja on huolissaan siitä, ettei kevättaikoja ole vielä tehty, vaikka karja laskeetaan jo pian ulos laitumelle susien armoille. Kohtausta ei ole näytelmässä, eikä se varsinaisesti vie juonta eteenpäin vaan kuvaa keskiaikaista elämää.⁶²⁸ Samantyyppinen lisätty kohtaaminen on elokuvan lopussa, jossa Klaus huoveineen odottelee Aumasten ladolla Kirstin juonen täytäntöönpanoa. Odottelua on väritetty Klaun kertomalla tarinalla siitä, kuinka Kurkien suku sai nimensä. Kyseessä on kansantarina talteen kirjattu taru Matti Kurjesta ja venäläisestä, joka on esitelty muun muassa *Maamme kirjassa*.⁶²⁹

Taikojen ja tarinoiden lisäksi elokuvassa on liitetty kohtauksiin kansanperinteen ja vanhojen tapojen kuvauksia. Elinan ja Klaun häät ovat samalla kertaa sekä menneisyyden spektakelisointia että tuon menneisyyden osoittamista uskottavaksi muista historiankuvauksista tutun äänimaailman ja kuvaston kautta: katsojille esitetään olutta kittaavia ja mellastavia huoveja sekä

Vanhoja suomalais-
kansallisia tapoja
Elinan surman
mukaan.



keskiaikaiseksi tunnistettavaa musiikkia ja tanssia. Näytelmästä on otettu elokuvaan mukaan kansan tapoja esittelevä häiden kynttiläseremonia. Arkisin aateliston näytetään viettävän iltaa lautapeliin, balladimusiikin ja ompelusten parissa. Vaikka elokuvan ohjaaja Kalle Kaarna myönsi haastattelussa käyt-

täneensä ohjaajan oikeutta mielikuvitukseen, hän korosti samalla elokuvan antamaa ”todennäköistä” kuvaa maa-aatelistosta. Tämä kuva pohjautui Kaaran mukaan ruotsalaisiin ja saksalaisiin vertailuaineistoihin.⁶³⁰ Suomalaisen keskiajan kuvittaminen ja kuvittelu näyttäisi siis koostuvan kansanperinteestä tuttujen elementtien sekä länsieurooppalaisten mallien yhdistelystä.

Näytelmän rippikohtausta on laajennettu siten, että kohtaus alkaa kato-
lisesta messusta eikä rovastin ja lukkarin keskustelusta jumalanpalveluksen
jälkeen. Kohtaus alleviivaa katolisia tapoja ja katolisen kirkon rappiota. Käsi-
kirjoituksessa messukohtaus on rakennettu siten, että rovastin suorittamaa
messua leikataan ristiin kirkon pihalla uusia oppeja ja kirkon turmiota saar-
naavan Kerjäläisen kanssa.⁶³¹ Messun jälkeen elokuvassa näytetään Elina ru-
koilemassa pyhän Birgitan patsaan ääressä. Kohtaus rakentaa kuvaa Elinan
hartaasta luonteesta ja motivoi hänen myöhempiä toimiaan, mutta samalla se
kuvittaa katolisuutta. Kohtauksen lopuksi lukkari taivuttaa Elinan ripille ja
aneita maksamaan. Kuten jo näytelmässä elokuvassa tuodaan korostunees-
ti esille katolisen kirkon harjoittama, sittemmin protestanttien paheksuma
anekauppa.⁶³²

Kielteinen suhtautuminen katolilaisuuteen nousee elokuvassa voimak-
kaammin esiin kuin kuva mielivaltaisesta ylhäisaatelistosta. Näytelmässä pai-
notetaan molempien kielteisiä puolia.⁶³³ Elokuvan dialogissa ja kohtauksissa
on kyllä viitteitä Klaus Kurjen sekä Kirsti Flemingin julmasta vallankäytöstä.
Ripissä Klaus paljastaa polttaneensa lappalaiskyliä. Kirsti puolestaan kohtelee
kartanonsa alustalaisia ja saarnaavaa Kerjäläistä mielijohteidensa mukaan.
Näyttää siltä, että elokuvassa on haluttu vaimentaa sekä aateliston ja rahvaan
että ylemmän ja alemman aateliston välisiä jännitteitä. Ensinnäkin tarina kes-
kittyy tapahtumiin maa-aateliston piirissä, ja talonpojat ja huovit ovat lähinnä
statisteja, joiden tehtävänä on toimia apuna päähenkilöiden luonteenpiirtei-
den esittelyssä tai juonta edistävinä viestintuojina. Toiseksi Kurjen, Fincken,
Flemingien ja Frillen suvut seurustelevat suhteellisen tasaveroisin, vaikka
Kirsti halveksuukin Fincken sukua ja vaikka Fincket esitetään selvästi talon-
poikaisempina kuin kivikartanoissaan asuvat Kurki ja Fleming. Elokuvassa
ei esimerkiksi ole mukana näytelmän kohtausta, jossa Fincket tuttavineen

valittavat ylhäisaateliston vallankäytöstä.⁶³⁴ Kolmanneksi Klaun ja Kirstin julmuus ja ylpeys ovat yksilöllisiä ominaisuuksia, vaikkakin tietyllä tavalla suuperintöä. Aatelisylpeys yhdistetään positiivisesti voimaan, johon liittyvä vallankäyttö on luonnollistettua. Myös ohjaaja Kaarna halusi korostaa positiivista tulkintaa, sillä hän kuvasi Kirstiä ”inhimilliseksi naiseksi” ja Klauta ”lujaluonteiseksi ja täysin itsenäiseksi mieheksi”.⁶³⁵

Suomen Kinolehdessä määriteltiin *Simo Hurtan* ”keskeisimmiksi tekijöiksi Hurtan suhde talonpoikaisväestöön sekä samalla hänen kaunis ja traagillinen rakkaustarinansa”. Lehdessä kuvatus synopsiksen ja elokuvasta jäljellä olevien valokuvien perustella se onkin kuvannut talonpoikien elinkamppailua menneisyydessä nälkää⁶³⁶, sortoa ja idän vaaraa vastaan aikakauden historiakulttuurissa vallitsevien näkemyksien mukaisesti.⁶³⁷ Elokuvan Hurtta verottaa ja sortaa ankarasti Kainuun köyhää kansaa, joka ahdinkonsa vuoksi jakautuu kahtia. Reittu Sormusen ja Juha Nevalaisen johtamat miehet aikovat hyökätä Hurtan tilalle ja ryöstää sen vilja-aitat. Juhan isä Sippo Nevalainen on puolestaan rauhaa ajava talonpoika, joka vetoamalla kuninkaaseen haluaa lopettaa sorron. Sormusen tytär, Irja, on myös rauhan asialla. Yrittäessään estää väkivaltaisuuksia hän tapaa Hurtan, ja he rakastuvat. Elokuvan juonen kuluessa Sipon ja Irjan rauhanomainen linja osoittautuu oikeaksi, sillä kuningas tukee kansan asiaa. Myös kapinoiva kansa asettuu, kun se kuulee Nevalaisen tuoman kuninkaan viestin. Vaikka Irjan rakkaus on muuttanut Hurtan hyväksi mieheksi, traagiset erehdykset aiheuttavat sen, että ”hänen on mahdotonta koskaan päästä sovintoon kansan kanssa. Ennen itsemurhaansa Hurtan viimeiset sanat Nevalaiselle ovat: ’Raja on turvattava. Opetä sinä se tälle kansalle hyvällä – minä yritin pahalla. Väistyä ei saa – mutta kaatua kyllä.’”⁶³⁸ Topeliamainen kuninkaan ja kansan liitto siis osoitetaan oikeaksi, mutta päähenkilölle, rajaa puolustavalle sotilaille ei löydy tässä sovinnossa paikkaa.⁶³⁹

Leinon näytelmän poliittisesti moniulotteinen kuva isovihan aikaisesta Kainuusta luultavasti tuotti haasteita elokuvan käsikirjoittajalle. Näytelmä on allegoria sortovuosien tilanteesta, eikä välttämättä kovin helposti sovitettavissa 1930-luvun lopun poliittiseen tilanteeseen. Näytelmässä kirkkoherra sekä rahvas edustavat myöntöväisyyksinjaa, eli he reaali poliittisista syistä kannattavat

yhteistyötä Venäjän kanssa. Hurtta puolestaan edustaa perustuslaillisia, eli hän pysyy uskollisena lailliselle järjestykselle, näytelmän maailmassa Ruotsin kuninkaalle.⁶⁴⁰ *Suomen Kinolehden* juonikuvauksen perusteella on vaikeata tietää täsmällisesti elokuvan sisällöstä, mutta vaikuttaa siltä, että aikalaisnäkökulmasta outo venäläismielinen kirkkoherra on jätetty tyystin pois tarinasta, eikä elokuvan kansa ota lainkaan kantaa venäläisten uhkaan.⁶⁴¹ Toisaalta Leinin taustoittavan juonenkehittelyn hylkääminen tekee elokuvan Hurtasta ongelmallisen henkilön, tyrannin, jolla on kuitenkin isänmaallinen tehtävä.

Jäger-Filmin synkeän kansallisromanttinen kuva suomalaisesta menneisyydestä sekä herroista ja kansasta vastasi aikalaiskäsityksiä, vaikka aikalaiskriitikot eivät kaikki olleetkaan vakuuttuneita kuvauksen elokuvallisuudesta onnistumisesta.⁶⁴² Traagisuudessaan ja lohduttomuudessaan elokuvat poikkeavat muiden elokuvantuottajien menneisyyskuvista. Jäger-Filmin elokuvissa kansallista menneisyyttä ei juhlisteta, eivätkä historialliset henkilöt ole ylevöitettyjä kansallisen historian sankareita vaan päinvastoin julmia, mielivaltaisia tai sitten mielivallan uhreja. Kuvattaessa muinaisten aikojen kehittymättömyyttä elokuvat korostavat niiden eroa nykyhetkeen: degeneroitunut eliitti vertautuu demokraattiseen hallintoon ja korruptoitunut katolinen kirkko luterilaiseen oikeauskoisuuteen. Näin elokuvat viittaavat kansakunnan kehitykseen.

”Kertovat kuvapatsaat”

Tutkijat ovat huomauttaneet monumentin (*monument*) ja muistomerkin (*memorial*) erosta. Monumentit on nähty halusta muistaa, muistettavan ja alkuperämyyttien ilmentäjänä, muistomerkit muistutuksena siitä, ettei ole syytä unohtaa. Muistomerkit ritualisoivat muistamisen ja merkitsevät jonkin päätymistä, ne pystytetään usein uhrien kunnioittamiseksi, ei voittojen juhlistamiseksi kuten monumentit.⁶⁴³ Kutsun tässä yhteydessä monumentaaliseksi ja monumenteiksi ilmiöitä ja asioita, jotka on rakennettu kunnianosoitukseksi jollekin yhteiseksi koetulle tai nimitetylle. Monumentti symboloi tähän yhteiseen liitettyä arvoa ja muistuttaa siitä, esimerkiksi isänmaan heeros muistuttaa yhteiseksi nimetyistä kansallisista arvoista.⁶⁴⁴

Monumenttiin liittyy sekä ajallinen että tilallinen ulottuvuus. Ajallisesti monumenttiin kytkeytyy idea ikuisesta, pysyvstä ja jatkuvasta.⁶⁴⁵ Monumentin symboloima arvo esitetään ikuisena, menneisyydestä nykyhetkeen ja tulevaisuuteen kestäväenä. Tilallisesti monumenttiin liitetään usein mielikuva massiivisuudesta ja suuresta koosta. Tilallisesti keskeisempää on kuitenkin monumentin julkisuus, sen asettuminen joko konkreettiseen tai käsitteelliseen tilaan. Ottaessaan tilansa monumentti on sekä vallan käyttöä että vallan tekemistä näkyväksi. Tähän liittyy usein massiivisuus ja spektakelisointi⁶⁴⁶, kun suuret joukot ja näyttävyyys monumentin ympärillä tai ilmiön monumentaalisuutta tuottamassa kuvastavat monumentin symboloimien arvojen yhteisöllisyyttä sekä valtaa. Monumentaalisuuden organisoija käyttää valtaa osoittamalla yhteisölle monumentalisoinnin kohteita sekä kutsumalla tai pakkottamalla yhteisön jäseniä kunnioittamaan monumenttia.

Tapauksiksi rakennetut ensi-illat, varsinkin virallisiin juhlapäiviin liitettyinä, muistuttivat muita monumentaalisia historiakulttuurin rituaaleja. Kuten kansallisten merkkihenkilöiden patsaanpaljastuksessa yleisö kutsuttiin osallistumaan yhteiseksi ja kansalliseksi määritetyn menneisyyden muistamiseen ja muistelemiseen. Tämä monumentaalinen muistamisen hetki tuotettiin arvokkaaksi ja suurelliseksi rakennetun tilanteen kautta. Suurellisuus voitiin kokea myös yleisömääränä, sillä prestiisielokuvat levisivät nopeasti useina kopioina ympäri Suomea.⁶⁴⁷ Kimmo Laine onkin Benedict Andersonia lainaten puhunut merkittävistä kotimaisista elokuvista massaseremonioina, joissa tuotetaan yhteisyyden tunnetta ja joissa elokuvatuottajat erityisesti pyrkivät puhuttelemaan yleisöä yhtenäisenä kansana.⁶⁴⁸ Kutsu ”koko Suomen kansalle” osallistumaan elokuvan massaseremoniaan esitettiin usein monumentaaliseksi rakennetun elokuvan ennakkojulkisuudessa.⁶⁴⁹

Ensi-iltansa 1940-luvulla saaneet elokuvat *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi*, ”Minä elän”, *Ruusu ja kulkuri* sekä vuonna 1950 ensi-iltaan tullut *Tanssi yli hautojen* voidaan nähdä osana monumentalisoivaa suurmieskulttia. Elokuvissa ja niiden teossa yhdistyi suurisuuntainen promotio kansallisesti merkittävänä pidetyn henkilön elämäntarinan kuvaamiseen.⁶⁵⁰ Suurmiesten merkkipäivien vietto periytyy vanhasta tavasta juhlistaa pyhimysten ja hal-

litsijoiden merkkipäiviä, mutta varsinaisen kansallisen suurmieskultin synty on yhdistetty romanttisen kansallisuusaatteen nousuun 1700-luvun lopulla ja 1800-luvun alussa. Merkittävien henkilöiden kunnioittaminen hautamonumentein, patsain, maalauksin tai kirjoituksin tuli keskeiseksi osaksi ”kansakunnan kertomista” ja yhteisyyden tuottamista.⁶⁵¹ Ranskassa 1700-luvun lopulla suurmiehen maineen saavuttivat vallankumoussankarit, jotka saivat viimeiseksi leposijakseen Panthéoniksi nimetyn entisen kirkon. Ranskassa kansallista suurmieskulttia piti yllä valtio, mutta Suomessa kuten muissakin maissa, jotka eivät vielä tuolloin muodostaneet valtiota, suurmieskulttia edisti kulttuurinen eliitti.⁶⁵²

Suomen 1800-luvun johtava sivistyneistö näki kansallisen suurmieskultin keskeisenä osana kansallista heräämistä. Kun Snellmanin määrittelemän kansallishengen tärkeimpänä ilmentymänä pidettiin omaleimaista korkeakulttuuria, voitiin tätä kulttuuria edistävät suurmiehet nähdä suorastaan kansallishengen osana, sitä symboloivana.⁶⁵³ Suurmiesten muiston kunnioittaminen sekä osoitti heidän arvonsa kansakunnan kehityksessä että toimi kansan kansallisen tietoisuuden herättäjänä. Suurmiehen ja hänen tekojensa muistelemine osoitti kansalle, mikä on Suomen kulttuurissa yhteistä ja omintakeista, eli kansallista.

Erityisesti Fredrik Cygnaeus ja Zacharias Topelius toimivat aktiivisesti suomalaisen Panthéonin luomiseksi. Suurmieskaanonin huipulle nostettiin Runeberg, Snellman ja Lönnrot heidän vielä eläessään. Kiven kanonisointi alkoi hänen kuolemansa jälkeen 1880-luvulla, jolloin häntä alettiin kirjoitusten, muistorunojen ja -tilaisuuksien avulla kohottaa Runebergin rinnalle. Kiveä alettiin kutsua kansalliskirjailijaksi 1910-luvulta alkaen, mihin myötävaikuttivat erityisesti Eino Leinon Kiveä ylistävät kirjoitukset. Matti Klingenin mukaan suurmiesten joukkoon on sittemmin liitetty vain C. G. Mannerheim, joskin myöhemmin kaanoniin ovat olleet nousemassa Jean Sibelius, J. K. Paasikivi ja Urho Kekkonen.⁶⁵⁴

Maailmansodan jälkeiseen aikaan asti suurmiesgalleria näytti varsin kulttuuripainotteiselta. Suurmiesten tietoinen valitseminen akateemisista ja kulttuuripiiristä tuki autonomian ajan poliittista tilannetta, jossa juuri kansallista

kulttuuria pidettiin kansakunnan perustana. Toisaalta Suomessa jatkui myös hallitsijaan, nyt Venäjän tsaariin ja Suomen suurruhtinaaseen, kohdistunut suurmieskultti, jota lisäksi vahvasti 1800-luvun puolivälissä syntynyt käsitys keisarin ja kansan välisestä, Suomen autonomian takaavasta sopimuksesta. Keisarin nähtiin olevan suoraan kansan hyväntekijä.⁶⁵⁵

Aluksi suurmieskultti eli akateemisessa maailmassa ja ylioppilasnuorten parissa, mutta koulunkäynnin yleistymisen myötä se levisi myös muiden kansaryhmien pariin. Viimeistään kansakoulu ja siellä lukemistona ollut *Maamme kirja* vakiinnuttivat käsityksen kansakunnan merkittävimmistä miehistä. Vaikka 1920-luvulla historian oppikirjoja uudistettiin ja aiemmat henkilöhistoriaa painottaneet kirjat jäivät pois, esimerkillisten merkkimiesten esittely jatkui edelleen. Merkittävä muutos kouluinstituution suurmieskultissa tapahtui 1950-luvulla. Suurmiesten esittelystä jäljelle jää vain huippu, Runeberg, Lönnrot ja Snellman sekä taloushistorian esiin nostama Antti Chydenius.⁶⁵⁶

Koululaitoksen lisäksi kansalaisia kasvatettiin historiakulttuuriin ja suurmieskulttiin median avulla. Esimerkiksi 1900-luvun alun lastenlehtien sisällöstä osa omistettiin historialle ja erityisesti kertomuksille esimerkillisistä henkilöistä.⁶⁵⁷ Lehdistön ja kirjallisuuden avulla yleisölle voitiin esitellä suurmiehiä ja heidän saavutuksiaan tai vielä konkreettisemmin kutsua kansaa osallistumaan suurmieskultin seremonioihin, kuten tehtiin jo suurmieskultin alkuvaiheessa Turussa, jossa yleisö kutsuttiin sanomalehti-ilmoituksella Henrik Gabriel Porthanin patsaan paljastamisjuhlaan 1864.⁶⁵⁸ Seremonioita ja suurmiehiä myös esiteltiin juhlapäivien yhteydessä sanomalehdissä ja aikakauslehdissä.⁶⁵⁹ Samoin radion kautta esiteltiin kuulijakunnalle sekä suurmiehiä että heidän tuotantoaan. Esimerkiksi Aleksis Kiven muistopatsaan paljastustilaisuus selostettiin radiossa.⁶⁶⁰

Suurmiehen ymmärtäminen yhteiseksi kansalliseksi symboliksi ei tarkoitanut sitä, että tuon symbolin merkitys olisi yksiselitteinen. Suurmiehen tärkeys teki symbolista merkittävän neuvottelun kohteen. Keskeistä oli se, miten suurmies ja hänen tekonsa määritellään.⁶⁶¹ Ja vaikka suurmieskaanon olisi yllättävänkin pysyvä⁶⁶², määrittelyt ja uudelleenmäärittelyt myös muokkasivat käsityksiä siitä, kenellä on keskeisin asema suurmiesgalleriassa.

J. L. Runebergin suurmieskultin politisoituminen 1800-luvun lopulla kuvaa kansallisrunoilijan merkittävää asemaa kansallisessa historiakulttuurissa. Runebergin syntymäpäivän juhlistaminen muuntui tuolloin venäläistämispoliittikan vastustamiseksi, ja Runebergista tuli yhä selkeämmin suomalaisten kansallinen symboli.⁶⁶³ Runeberg oli kuitenkin samalla sisäpoliittisten kiistojen kohde, sillä ruotsinkielinen kansallisrunoilija voitiin määritellä sekä ruotsinkielisen että suomalaiskansallisen kulttuurin symboliksi. Kieliriitojen kiristytessä jotkut aitosuomalaiset piirit olisivat halunneet vähentää Runebergin merkitystä ja siirtää painopistettä Lönnrotin kunnioittamiseen.⁶⁶⁴ Ennen talvisotaa ja sen aikana Runeberg sai erityisesti puolustustahtoa voimistavia määritteitä ja *Vänrikki Stoolin tarinoiden* merkitys korostui. Tämä huomattiin myös *SF-Uutisissa*, jonka pääkirjoituksessa painotettiin *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan ajankohtaisuutta talvisodan koettelemusten jälkeen: "...[E]lokuva olosuhteiden ansiosta juuri silloin saapuu suotuisimmalla hetkellään, mahtavaa taustaa vasten asetettuna".⁶⁶⁵

Aleksis Kiven merkitys suurmiehenä ei ollut yhtä selkeän poliittinen kuin Runebergin. Vuosisadan vaihteessa ja myöhemmin maailmansotien välisenä aikana Kivi oli kuitenkin kielipoliittinen vaihtoehto ruotsinkieliselle Runebergille, suomenkielinen suurmies.⁶⁶⁶

Kivikin symboloi erilaisia arvoja sen mukaan, mikä taho häntä määritteli. Neron⁶⁶⁷ tai suurimman suomalaisen runoilijan⁶⁶⁸ lisäksi Kiveä saatettiin luonnehtia "armaaksi veljeksemme ja jokaisen suomalaisen kodin henkiseksi esikoiseksi"⁶⁶⁹, "etuvartiomieheksi", joka oli kutsuttu "hengen rintaman lakkaamattomaan asepalveluun"⁶⁷⁰ tai boheemiksi "syrjästäkatsojaksi, talonpoikaismokraatiksi, jonka juuret toisaalta olivat olotilassa ennen Snellmania, mutta joka toisaalta myös näki porvarillis-kansallisen liikkeen rajoitukset, kritisoi sitä, viittasi sen ylitse"⁶⁷¹.

Elokuvayhtiöiden suurmieskertomukset olivat sekä kaupallisia elokuva-projekteja että osa historiakulttuurin suurmieskulttia, jossa kuvattua suurmiestä määriteltiin. Tämä tulee esiin muun muassa Suomi-Filmin käyttämän kommentaattorin, kirjailija Kaarle Hirvosen kirjeissä Suomi-Filmille. Vuosina 1948–1949 Hirvonen kävi aktiivista kirjeenvaihtoa Suomi-Filmin kanssa mah-

dollisista historiallisista elokuvista ja ”kulttuurikuvista”. Hirvonen ehdotti yhtiölle muun muassa Aurora Karamzinin, Mikael Agricolan, Y. A. Wallinin, Agneta Hornin ja J. A. Ehrenströmin elämäkertojen filmaamista sekä suositteli Kreeta Haapasalosta tehdyn käsikirjoitusehdotuksen varaamista. Hirvosen pohdintoissa kulkivat rinnan aiheen kaupalliset mahdollisuudet sekä kansallinen merkittävyys. ”Historiallisen aiheen pitää vain täyttää samat ehdot kuin kaiken muunkin mainosnäkökannalta: kiinnostavinta on juuri se, mikä on osaksi tuttua, mutta tarjoaa uutta, so. joka liittyy vanhaan tieto- ja tajunnan sisältöpääomaan.” Hänen mukaansa ”Kiveen ja Topeliukseen verrattavissa oleva” Agricola täyttäisikin nämä vaatimukset. ”Suurten aatteiden” ja ”kansallisen kulttuurin” lisäksi elokuvaan voitaisiin liittää ”jännitystä, vauhtia, värikkyyttä ja rehevää huumoria” ja myös rakkausaihe. Agricola olisi myös yhdistettävissä Uuden testamentin 400-vuotisjuhlallisuuksiin. Vastaanottajan kirjeisiin tekemien merkintöjen perusteella yllämainituista ehdotuksista vain Aurora Karamzinin nuoruusvuosista kertova aihe hyväksyttiin jatkokehittelyyn, mutta sitäkään aihetta ei filmattu.⁶⁷²

Elokuvayhtiöt tuottivat historiakulttuurissa omat määrittämisensä siitä, ketä voidaan nähdä suuren kansallisen henkilön asemassa. Hirvosen pohdinnat antavat viitteitä siitä, että määrittelytyössä yhdistyivät niin kaupallinen logiikka kuin kansalliset arvotkin. Tämä puolestaan vaikutti siihen, millaisia kuvia suomalaisista suurmiehistä, kansasta ja menneisyydestä tuotettiin.

Topeliaaninen idylli: Kuninkaat ja yhtenäinen kansa

Suomen Filmitieteellisuuden tuottamien elokuvien *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi* suurmiesten maailma näyttää topeliaanisen porvarilliselta idylliltä, jossa sekä suurmiehillä että kansalla on oma vakaa paikkansa.⁶⁷³ Kansan yläpuolella oleva kansallissankari johtaa toiminnallaan kansakuntaa eteenpäin, ja ihaileva kansa seuraa yhtenäisenä joukkona sankariaan. Kuvausten avulla elokuvat osallistuvat jo tunnettujen kulttuurihenkilöiden monumentalisointiin. Idyllit pitivät sisällään myös huumoria ja tunteita, musiikkia sekä nautittavia interiöörinäkömiä ja tanssiaisia. Se että aikalaisvastaanotto antoi kulttuurihistoriallisen elokuvan statuksen näille elämäkerroille,

kertoo elokuvayhtiön onnistuneen kansallisen tematiikan ja ajanvietteellisen yhdistelmässään.

Elokuviissa toistuvat samanlaiset kuvaukset kansallisen suurmiehen roolista. Runeberg ja Pacius ovat kansan yläpuolella alusta alkaen. Elokuvien tarinat eivät kuvaa taiteilijan ponnisteluja kuuluisuuteen, vaan he ovat tunnustettuja merkkimiehiä jo juonen alkaessa. Tämä alleviivaa päähenkilöiden itsestään selvää suuruutta. Kummassakin elokuvassa suurmiehestä puhutaan taiteen kuninkaana, jonka tehtävänä on jalostaa kansallisia aiheita taiteeksi⁶⁷⁴, edistää kansakunnan kulttuuria ja antaa taiteen lahjoja kansalle. *Runon kuninkaan ja muuttolinnun* Fredrik Cygnaeus määrittää J. L. Runebergin tehtävän ja aseman: "...[R]unoja Suomen sodan sankareista. Mahtavaa! ...Lisää vain sitä lajia, niin Suomen kansalla on aarteista arvokkain ja hänellä itsellään runouden kuningaskruunu".

Runon kuninkaassa ja muuttolinnussa Runebergin arvonimi mainitaan jo elokuvan nimessä, eikä hänen asemansa suurmiehenä vaadi minkäänlaisia lisäselvityksiä. Sen sijaan voidaan tulkita, että Paciuksen alempi asema suurmiesgalleriassa näkyy siinä, miten *Ballaadin* aluksi Paciuksen kansallista merkitystä korostetaan suorasanaisesti. "Tämä tapahtumasarja Fredrik Paciuksen elämästä ei kaikilta osin vastaa todellisuutta. Olemme vain tahtoneet kunnioittaa sen miehen muistoa, joka kerran opetti Suomen kansan sävelin ilmaisemaan ilonsa ja surunsa, joka muutti erämaan puutarhaksi, joka usein sai uhrata kalleimmat unelmansa yhteiseksi hyväksi – kunnioittaa miestä, joka tuli maahamme muukalaisena, mutta josta tuli yksi meistä ennen kuin hän lähti luotamme", todetaan elokuvan alkuteksteissä. Samalla siis selitetään pois epäkohta, ettei Pacius ollut syntyjään suomalainen taiteilija vaan saksalainen, "tunnetun musiikkikansan lapsi", kuten elokuvan kertoja selvittää. Vaikka elokuvan ensi-illan aikoihin suomalais-saksalaiset kulttuurisuhteet eivät olleet vielä poliittisesti arkaluonteisia, kansallisretoriikan kannalta Paciuksen "muukalaisuus" saattoi olla kiusallista. Suurmiehen tehtävähän oli synnyttää kansallista taidetta suomalaiselta perustalta. "Muukalaisuus" normalisoitiinkin elokuvassa jopa kaksi kertaa, ensin alkuteksteissä ja sen jälkeen kohtauksessa, jossa Paciusten tuttavaperheen isäntä huomauttaa Paciuksen tulleen "yhdeksi meistä". Lisäksi elokuvan tarina paljastaa, miten Pacius saa



innostuksen musiikilleen suomalaisesta luonnosta ja kansansävelmistä. Ker-
tojan sanoin hän ”herätti kaikki ne sävelet, jotka uinuivat Suomen kansan
sydämessä”. Suurmiehenä Pacius siis herätti kansallisen kulttuurin, eikä is-
tuttanut suomalaiseen kulttuuriin mitään vierasta.

Runeberg-elokuvan tavoin Pacius korotetaan majesteettilliseen arvoon.
Hänen kuninkuutensa tulee esiin sadussa, jonka Paciuksen ystävä Zacharias
Topelius kertoo Paciuksen lapsille elokuvan loppupuolella. Satu on vertaus-
kuva koko elokuvan aiheesta ja teemasta: Kuningas hallitsee musiikin ihanaa
valtakuntaa ja opettaa kansansa laulamaan. Kuningas tapaa metsässä linnun,
jolta hän saa iloa ja inspiraatiota, mutta kateelliset kansalaiset riistävät ku-
ninkaalta ja linnulta yhteisen tulevaisuuden. Samaa kuninkaallisuutta toiste-
taan elokuvan loppuhuipentumassa, *Kaarle-kuninkaan metsästys* -oopperan
ensi-illassa, jossa Kaarle-kuningas kiittää lavalla uskollista Suomen kansaa,

Suurmiesten
veljesseura koolla.
Castrén, Lönnrot ja
Runeberg.

samalla kun kamera siirtyy kuvaamaan Paciusta uskollisesti rakastavaa Ebba Dunc kertia, joka puolestaan katselee kyynel silmin oopperan orkesteria j oh-
tavaa Paciusta. Kuvakerronnan viestin voi tulkita yksinkertaisesti: Pacius on
kuningas, ja häntä palvova Ebba Dunc kert Suomen kansa.

Kummassakin elokuvassa ”sivistysthistoriallista tunnelmaa”⁶⁷⁵ on kohotet-
tu kuvaamalla merkkimiesten ystävyyttä muiden 1800-luvun suurmieskaa-
noniin kuuluvien henkilöiden kanssa. *Runon kuninkaassa ja muuttolinnussa*
Elias Lönnrot ja M. A. Castrén vierailevat Runebergeillä, ja Fredrik Cygnaeus
nähdään paitsi seurapiirijuhlissa myös loppukohtauksessa pitämässä kuului-
saa Floran-päivän puhettaan.⁶⁷⁶ Kohtaukset edellyttivät, että katsoja tunnistaa
elokuvassa pistäytyvät henkilöt, sillä heidän historiallista merkitystään ei tar-
kemmin selvitetä. Lönnrotilla ja Castrénilla ei myöskään ole merkittävää roolia
elokuvan juonessa. Sen sijaan elokuvassa korostetaan Lönnrotin, Castrénin ja
Runebergin välistä välitöntä ystävyyttä: Vierailun ensitapaaminen on lämmin
syleilyineen ja innostuneine kommentteineen. Vallaton Runeberg lukitsee tove-
rinsa kotinsa salonkiin, etteivät nämä kiireistään huolimatta pääse lähtemään,
sillä välin kun Runeberg hoitaa työasiansa koululla. Cygnaeus puolestaan esi-
tetään sekä Runebergin tuttavana että ihailijana ja maineen kohottajana.

Zacharias Topeliuksella on keskeinen rooli *Ballaadissa*, jossa hänet näh-
dään Paciuksen ystävänä ja työtoverina. Tunnetun satusedän, Topeliuksen
ystävyys ja osuus *Kaarle-kuninkaan metsästys* -oopperan synnyssä korostaa
Paciuksen kansallista merkittävyyttä. Ystävyys Topeliuksen kanssa kertoo
Paciuksen kuuluvan joukkoon, suurmieskaanoniin.⁶⁷⁷ Tätä alleviivataan vielä
kohtauksessa, jossa Topelius ja Pacius viettävät iltaa ravintolassa yhdessä J.
V. Snellmanin ja Fredrik Cygnaeuksen kanssa. Kun Pacius ja Topelius siir-
tyvät totien nauttimisen jälkeen oopperatyön ääreen, Cygnaeus huomauttaa
Snellmanille: ”Pacius on osannut kuunnella runoilijaa, ja se on tekevä hänen
viimeisimmän sävellyksensä kuolemattomaksi.”

Samanlaista ihailevaa yksimielisyyttä osoittaa suurteosten kiitollinen ylei-
sö, kansa, joka näyttää heti ymmärtävän teoksen kansallisen arvon. Sekä *Ru-
non kuninkaassa ja muuttolinnussa* että *Ballaadissa* kansaa edustavat lähinnä
säätyläiset, eli suurmiesten tuttavapiiri, ylioppilaat ja kulttuuritilaisuuksiin

osallistuva yläluokka. Poikkeuksena on *Runon kuningas ja muuttolintu* -eloku-
van tabloomainen kohtaus, jossa Suomen sodan veteraanit saapuvat kunnioitta-
maan Runebergiä ja luovuttamaan tälle keräyksellä hankitun hopeapokaalin.

Yhtenä *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan keskeisenä piirteenä voi-
daan pitää aikakauden porvoolaisen säätyläiselämän kuvausta, ”elämää Suo-
messä 100 vuotta sitten, aitoa Biedermeyer-tunnelmaa” kuten elokuvaa mai-
nostettiin.⁶⁷⁸ ”Biedermeyer-tunnelma” rakennetaan esittämällä säätyläisten
sosiaalisia tapahtumia sekä ohimeneviä välähdyksiä arkisemmista askareista
kuten kynttilänvalannasta tai kattokruunun puhdistamisesta. Kuvaukseen kuu-
luu erilaisia tyyppihahmoja, muiden muassa ankara piispatar, joviaali piispa,
heidän lapsellisen iloinen tyttärensä Sofi, Emilietä ihaileva ujonkankea nuori-
mies Robert, juoruileva rouva Malla ja hänen tyttärensä Mia sekä juoru-ukot,
kapteenit Pitkä ja Pätkä. Koomiset, juoruilevat hahmot Malla ja Mia sekä kap-
teenit tuovat romanttiseen kerrontaan eri sävyjä, jännitettä ja huumoria: naisten
osuus on kuvata porvoolaisten naurettavuuksiin menevää Runebergin ihailua
sekä Emilietä kohtaan tunnettua pahansuopuutta, miesten puolestaan Emilien
vetovoimaa⁶⁷⁹ sekä pikkukaupungin hupaisaksi tarkoitettua tunnelmaa.

Elokuvan säätyläiskuvaus antaa 1800-luvun elämästä ja pikkukaupungis-
ta idyllisen kuvan. Elon rauhausuuden ja hilpeyden rikkoo elokuvassa Johan
Ludvigin ja Emilien välisen romanssin aiheuttama skandaali, joka sekään ei
uhkaa elokuvan kansan yksimielistä kunnioitusta Runebergiä ja tämän tuo-
tantoa kohtaan. Topeliaaninen idyllikuva pikkukaupungista oli myös aika-
laiskriitikoiden mukaan uskottava ja nautittava, ”runebergilainen”, ”herttaisen
harras”.⁶⁸⁰ Elokuvan arkaluontoinen aihe, rakkaussuhde, todettiin pieteetillä
kuvatuksi.⁶⁸¹ Monet kriitikoista kuitenkin kokivat koomiset hahmot, Mallan,
Mian sekä kapteenit, tunnelmaa häiritseviksi. Erityisen kriittisesti suhtaudut-
tiin karikatyyriisiin juoru-ukkoihin. Hahmojen ”billiga och grova bondkomik”
katsottiin sopivan huonosti elokuvan kulttuurihistorialliseen tunnelmaan.⁶⁸²

Toisaalta *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi*-elokuvista on löy-
dettävissä myös ”väistöliikkeitä”, joiden avulla on tuotettu kuvaa kansan yh-
tenäisyydestä ja pyritty torjumaan toisenlaisten tulkintojen mahdollisuuksia.
Ruotsinkielisen Runebergin asema ruotsinkielisten ja suomenkielisten





Biedermeyer-
tunnelmaa
*Runon kuningas
ja muuttolintu*
-elokuvassa.

kansallisrunoilijana vaati harkintaa elokuvan tekijöiltä. Kielipoliittiset taistelut 1930-luvulla saattoivat vielä olla muistissa elokuvan tekoajankohtana ja ensi-illan aikaan, vaikka tilanne olikin jo rauhoittunut. Elokuva filmattiin suomeksi, mihin oli taloudelliset syynsä, olihan suuri osa tavoitellusta yleisöstä suomenkielistä.⁶⁸³ Ruotsinkielisen väestön keskeisen kulttuurisen symbolin, Runeberg esittäminen elokuvassa suomenkielisenä oli kuitenkin kielipoliittinen linjaus. Ratkaisua on pyritty pehmentämään kääntämällä esimerkiksi runoilijan tuotantoa kuvaava montaasijakso niin, että ensin esitetään kirjan ruotsinkielinen otsikko ja vasta tämän jälkeen suomenkielinen, sekä tekemällä elokuvasta ”ruotsinkielinen versio”. Versiossa puhutaan pääosin suomea, vain lopun monumentaaliset kohtaukset, veteraanien kunniakäynti sekä Floran-päivän juhla, on ruotsinnettu.

Ruotsinkielisen lehdistön kriitikot suhtautuivat pääosin maltillisesti elokuvan suomenkielisyyteen, vain *Vasabladetin* nimimerkki –que piti sitä häiritsevänä ja epäluonnollisena ja vaati ruotsinkielistä versiota elokuvasta.⁶⁸⁴ Sen sijaan ”ruotsinkielinen versio” oli kriitikoille jonkinasteinen pettymys. ”Runeberg själv upplät icke sin mun till ett svensk ord”, kiteytti Hans Kutter pettyneesti *Hufvudstadsbladetissa*.⁶⁸⁵ Myös Ruotsissa *Upsalan* kriitikko oudoksui Runebergin suomenkielisyyttä. Hän tulkitsi elokuvan osoittavan, että Suomessa viimein pystytään ylittämään tiettyjä kansallisuusrajoja, mutta piti elokuvan suomenkielisyyttä ulkomaisesta näkökulmasta jopa koomisena.⁶⁸⁶

Ballaadissa on viittauksia porvarillisen sääty-yhteiskunnan ja taiteilijan aseman jännitteisiin, mutta ne tulevat esiin hyvin peitellysti. Oopperan diivaileva laulajatar haukkuu Paciusta ”saksalaiseksi olutveivariksi” ja vihjaa näin tämän arkisen porvarilliseen taustaan. Porvarillinen säätyläiskansa on puolestaan elokuvan Paciuksen sanoin ”poroporvarillista” eikä ymmärrä luovaa taiteilijaa. Topeliuksen kertomassa sadussa kansaa kuvaillaan kiittämättömäksi, kateelliseksi ja ahdasmieliseksi. Kuvaus vastaa Paciuksen yleisöä, joka epäilee oopperan onnistumista ja levittelee pahansuopia juoruja Paciuksesta. Toisaalta elokuvan loppusulkeuma ei jätä kansasta näin kielteistä kuvaa. Oopperan loppukohtauksessa esitetään Suomen kansa myös vertauskuvallisesti kärsivänä, rakastavana ja uskollisena. Oopperan päätyttyä säätyläiskansa

viimein tajuaa Paciuksen arvon ja puhkeaa aplodeihin. Ymmärtämättömyyden aiheuttama kateus muuttuu ihailuksi.⁶⁸⁷ Elokuvan säätyläiskansa näyttää näin topeliaanisen isällisestä näkökulmasta kuvatulta, lapselliselta ja helposti ohjailtavalta, mutta kuitenkin hyvään taipuvaiselta.⁶⁸⁸

Elokuvasta oli jätetty pois jo filmattu kohtaus Karamzinien juhlista, jossa Paciuksen ajan luokkarajat olisivat tulleet selkeämmin esiin. Paciuksia ei kutsuttu aatelisten juhlaan, ”niin korkean seuraan”, kuten Pacius itse kuivasti toteaa. Kartanon ohi ajaessaan Pacius kuitenkin kuulee juhlissa soitettavan hänen sävellyksiään. ”Ymmärrän kyllä, etteivät he kutsu meitä hienoihin juhliinsa. Mutta että he esittävät minun suurimpia teoksiani kysymättä minulta lupaa – Das ist die Höhe!”, narkästyy Pacius ja lähtee raivostuneena kartanolle. Tilalle on nolo isäntäväelle, mutta Karamzinit selvittävät tilanteen pyytämällä Paciukset kohteliaasti mukaan juhlaan. Näin siis jaksossa olisi osoitettu sekä säätörajojen olemassaolo että Paciuksen taiteen arvo, joka ylittää nämä rajat. Kohtauksen poistamisen myötä karsittiin elokuvasta myös Siiri Angerkosken ja Toppo Elonperän esittämä koominen aatelispariskunta, ja mahdollisesti torjuttiin etukäteen kritiikki ”mauttomasta maalaiskomediasta”.

Runon kuningas ja muuttolintu ja *Ballaadi*-elokuvien säätyläishistorian kuvaus antaa hyvin harmonisen kuvan suomalaisesta ”kansallisen heräämisen ajasta”. Kansallisuus, luokka- ja kielierot on pyritty häivyttämään tarinasta, ja rakkaussuhteen moraalinen uhka torjutaan melodramaattisen loppuratkaisun kautta. Kansan väliaikainen pahansuopaisuus johtuu heidän tietämättömyydestään ja suvaitsemattomuudestaan tunteita kohtaan, ei poliittisista tai mielipide-eroista. Elokuvia voi luonnehtia populistiseksi historiakulttuuriksi. Elokuvien poliittisesti väistelevä, topeliaaninen idylli pyrki puhuttelemaan mahdollisimman laajaa yleisöä. Samalla kansallinen historia ja suurmiehen monumentaalinen ylevöittäminen puettiin melodramaattiseen moodiin, joka teki tarinasta elokuvakatsojille tutun ja tunteikkaan.

Suomalaiskansallista suurmieshistoriaa ajan ehdoilla

”*Minä elän*” -elokuva voidaan tulkita Suomi-Filmin diplomaattiseksi taidonnäytteeksi poliittisesti arkaluonteisessa tilanteessa. Suomi-Filmin saksalais-



Kivi kansan parissa.

myönteisyys jatkosodan aikaisessa filmiriidassa sekä sen ennen sotaa ja sodan aikana valmistamat venäläisvastaiset elokuvat tekivät yhtiöstä sodan jälkeisessä tilanteessa poliittisesti arveluttavan.⁶⁸⁹ Tästä huolimatta yhtiö ryhtyi filmaamaan korkean profilin prestiisielokuvaa kansallisesti merkittävästä suurmiehestä, yhdisti hankkeeseen arvostetut Kivi-tutkijat sekä teki elokuvan ensi-illasta virallisen tapahtuman. *“Minä elän”* näyttäytyy Suomi-Filmin tilanteen haltuunotona: osallistumalla näyttävästi sodanjälkeiseen historia-kulttuuriin se osoitti olevansa edelleen vahva ja vakavasti otettava suomalaisen elokuvakulttuurin toimija. Osansa tässä taidonnäytteessä oli myös elokuvan aiheen valinnalla ja tematiikalla. Köyhän kansan parista noussut Aleksis Kivi edusti toisaalta kansallisen linjan jatkuvuutta, mutta toisaalta hän sopi myös uuden linjan mukaiseksi kansaa lähellä olevaksi suurmieheksi.

”Minä elän” -elokuvassa korostetaan Kiven yhteyksiä rahvaaseen. Pait-si että hän on vähävaraisen kyläräätälin poika, hänet näytetään ”tavallisen kansan” parissa esimerkinomaisissa kohtauksissa, jotka kuvaavat tapahtumia keinumäellä, häissä ja nälkävuoden uhrien täyttämässä tuvassa. Erityisesti kohtaus nälkää näkevien parissa alleviivaa Kiven läheisyyttä kärsivän kansan kanssa. Tartuntavaarasta huolimatta Aleksis syö samoista astioista kuin kerjuuväki ja yrittää lohduttaa lapsensa kuolemasta sekaisin mennyttä äitiä. Nämä idylliset tai traagiset tuokiokuvat kuitenkin paljastavat samalla Kiven olevan kansasta erillään. Hän ei osallistu sen huvituksiin, ei lähde keinumaan keinumäellä tai tanssimaan häissä. Sen sijaan kansa on Aleksikselle, ja samalla elokuvan katsojille, tarkastelun kohde. Henkisesti ylempiarvoisena Kivi seuraa kansaa, sen tapoja ja saa niistä aiheita teoksiinsa.

Kiven keskustelu ystävänsä Emil Nervanderin kanssa paljastaa hänen ylemmän asemansa. ”Tahtoisin oppia tuntemaan tämän kansan”, Kivi toteaa. Hän siis tutkiskelee kansaa sen ulkopuolelta. ”Minä tahdon kuvata tätä yksinkertaista Suomen kansaa niin, että kaikki rakastaisivat sitä yhtä paljon kuin minä, että meistä sen kautta tulisi voimakas ja yksimielinen kansa”, Kivi sanoo. Me-muodosta huolimatta repliikki paljastaa Kiven ulkopuolisuuden ja erillisyyden ”yksinkertaisesta” kansasta. Nervanderin innostunut vastaus: ”Tuo on uutta Aleksis!” samalla vahvistaa käsityksen siitä, miten Kiven kansaymmärrys on jotakin radikaalisti uutta ja merkityksellistä.

Vaikka Kivi saa yhtä ihastuneen vastaanoton muilta ystäviltään ja vaikka myös vanhempi polvi, Fredrik Cygnaeus, Johan Snellman, Zacharias Topelius ja Elias Lönnrot, tukee Kiven ponnisteluja kannustamalla tätä kirjoittamaan suomeksi sekä lainaamalla tälle rahaa, Kivi on väliinputoaja, joka ei kuulu enää kansaan mutta jää myös erilleen sivistyneistöstä. Kivi itse tuntee olonsa epävarmaksi ja epämukavaksi sivistyneistön parissa. Kiven luokka-asemaan viitataan lyhyesti kohtauksessa, jossa hän tekee sinunkaupat ystävänsä Nervanderin kanssa. ”... Saanhan sanoa Aleksis?” kysyy Nervander. ”Ole hyvä. Et ole ennen tainnutkaan sinutella kraatarin poikaa”, Aleksis vastaa varautuneesti. Kiven ei myöskään näytetä osallistuvan sivistyneistön rientoihin, hermostuksissaan hän jopa jättää osallistumatta oman näytelmänsä *Lean* ensi-iltaan.

Loppujen lopuksi sivistyneistö ei myöskään täysin ymmärrä Kiven erilais-
ta luonnetta ja neroutta. Kun tämä on viimein saanut ylioppilastodistuksensa
ja kiittää Cygnaeusta ja Topeliusta tuesta, nämä kehottavat Kiveä jatkamaan
opintojaan yliopistossa ja vasta sitten kirjoittamaan. ”Runon linnulla on olta-
va koti, josta se lähtee lentoon”, selittää Topelius lempeästi Aleksikselle, joka
on kiinnostunut vain kansasta ja kirjoittamisesta, ei akateemisesta urasta.
Ristiriita sivistyneistön kanssa kärjistyy Kiven ja professori Ahlqvistinn viha-
mielisessä suhteessa. ”Oikeata suomen kieltä” ja ”hyvää runoutta” vaaliva
Ahlqvist halveksii Kiven tekstejä. Hän kehottaa Kiveä lukemaan Runebergia,
jotta tämä oppisi kirjoittamaan. ”Olen lukenut Runebergia, mutta vielä enem-
män olen lukenut Suomen kansaa!” huudahtaa Kivi.

Runebergin ja ruotsinkielisen sivistyneistön asettaminen Kiven ja kan-
san vastakohdaksi korostaa uudenlaista kansallisuutta: ei-akateemista, ei-
yläluokkaista ja suomenkielistä. Toisin kuin *Runon kuningas ja muuttolintu*
ja *Ballaadi* -elokuvissa Kivi-elokuvan temaattiset ratkaisut tuovat selvästi
esiin, miten suomalaisuus ja kansallisuus voivat olla ristiriitaisia ja kiistely-
jen kohteena. Tematiikan voi nähdä ilmentävän sodanjälkeistä kansallisuus-
käsitusten murrosta. Enää ei pyritty tai pystytty luomaan mielikuvaa kan-
sallisesta yhtenäisyydestä. Olennaista kuitenkin on, ettei ristiriitaista kuvaa
jätetä elokuvassa vallitsevaksi, vaan kerronnan antama ratkaisu on se, että
Kiven edustama kansallisuus on sitä aitoa ja oikeata. Kansasta tullut mutta
kansaan kuulumaton Kivi on eräänlainen välittäjähahmo sivistyneistön ja
kansan välillä: Kiven kirjoittama näytelmä huvittaa yhtä hyvin siivoojaa kuin
estetiikan professoriakin. Kivi johdattaa yhteen aidon kansan ja sivistyneistön
aatemaailman.⁶⁹⁰

Samantyyppinen kansaa koskeva retoriikka toistuu *Ruusu ja kulkuri*
-elokuvassa. Aito kansallinen kulttuuri nousee kansan parista. Päähenkilö
Abraham Ojanperä on orpo talonpoika, jonka kotitalo on joutunut vieraan
omistukseen nälkävuosien kurimuksessa ja joka joutuu viettämään lapsuus-
vuotensa huutolaispoikana. Lahjakkuutensa ja varakkaiden kyläläisten tuella
Aappo nousee kulttuurieliittiin, johon kuuluvat muiden muassa Eino Leino ja
Oskar Merikanto, elokuvan aikalaisille paljon tunnetummat merkkimiehet.

Elokuvan tarina antaa ymmärtää, että tämä on uuden sukupolven suomalaista taiteilijaeliittiä, jonka periytyy kansasta. ”Terveeks Paltamon tuulikannel”, ”terveeks Limingan huutolainen”, tervehtivät Ojanperä ja Leino toisiaan. Leino esitellään vielä tarkemmin Ojanperän palvelijalle Jannelle, ja samalla katsojille. Janne tunnistaa Leinon ”Mustosen suvun edustajaksi”, mihin Leino vielä lisää olevansa ”kirjaton, karjaton mies”. ”Juuri niin kuin minäkin”, lisää Aappo nauraen. Leinon ystävyys avulla elokuvassa pyritään samalla osoittamaan, että Ojanperä kuuluu suurmieskaanoniin.

Toisin kuin *”Minä elän”* -elokuvassa *Ruusu ja kulkuri* -elokuvassa uuden sukupolven tulo ei aiheuta ristiriitoja, Aappon etabloituminen kansallisen kulttuurin edistäjäksi tapahtuu sopusoinnussa vanhemman polven kanssa. Jatkuvuutta osoittaa iäkkään senaattori Yrjö-Sakari Yrjö-Koskisen ja Aappon tapaaminen. Yrjö-Koskinen saapuu Dresdeniin pyytämään Ojanperää työskentelemään tulevassa Suomen musiikkiopistossa, jonka jälkeen tämä palaakin Suomeen.

Jos *”Minä elän”* -elokuvassa korostuu Kiven ankara elämä, niin Abraham Ojanperän kehitys köyhästä mutta rehvakkaasta huutolaispojasta kömpelön maalaisnuorukaisen kautta naisia flirttailevaksi maailmanmieheksi on hyvin suoraviivainen, eivätkä vaatimattomat lähtökohdat näytä aiheuttavan esteitä Aappon uralla. Katrin isä torjuu avioliiton epäluulosta laulajanammattia kohtaan, koska hän arvelee, ettei Aappo pysty elättämään hänen tyttärtään. Tosin samassa kohtauksessa viitataan Aappon ongelmalliseen asemaan tietynlaisena sosiaalisena kulkurina. ”Herraa sitä on reistattu Ojanperän huutolaisistakin tehdä, siinä se nyt seisoo, voi helevetti, sen siitä saa kun menee kerjäläisen herrojen kouluihin auttamaan, eihän ne mihinkään kelpaa, tulevat vielä tiukkaamaan tyttärtä ja taloa”, paasaa Foudilan isäntä Aappolle. Säätykierto taiteilijaksi on liikaa Foudilan kaltaiselle konservatiiviselle pohjalaisisännälle. Foudila onkin elokuvassa ainoa, joka suhtautuu Aappoon ennakkoluuloisesti. Muuten Aappon lahjakkuus näyttää avaavan hänelle kaikki ovet ylhäisiä seurapiirejä myöden.

Elokuvasta on jätetty pois käsikirjoitukseen luonnosteltu Aappon kommentti, kun hän epäonnistuu norjalaisen aatelisneidon Auroran kosinnassa:

”Hän [Auroran isä] oli ottanut selvää sukuperästäni. Olin taas huutolainen! Hyvästi Aurora.”⁶⁹¹ Kommentti olisi tehnyt näkyväksi Aappon sosiaalisen nousun ongelmallisuuden myös eliitin näkökulmasta. Nyt elokuva sen sijaan esittää suomalaisen taiteilijan tien sosiaalisena voittokulkuna, joka huipentuu liminkalaisen nuorison kunniakäyntiin Aappon huvilalla ja lauluun *Yksi ruusu on kasvanut laaksossa*.

Sen sijaan ristiriita rakentuu Aappon henkilökohtaisessa elämässä. Kansallinen kulttuurityö on iäksi temmannut hänet kotiseudulta Limingasta ja saattanut hänet koti-ikävän, nostalgian, valtaan. Aappo elää jatkuvan ja levottoman ikävän vallassa. Toisaalta kotiseuturakkaus, joka kietoutuu yhteen nuoruudenrakkauden kanssa, juuri antaa voiman Aappon ilmaisutaiteelle. Aappon kulkuriuden ja nostalgian keskeisyys kertoo erilaisesta tavasta rakentaa suomalaisuutta ja kansallistunnetta kuin elokuvissa *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi* ja *”Minä elän”*. Vaikka jo Aleksis Kivi kaihoaa kaupungista kotiin maalle, suomalaisuus näyttäytyy elokuvassa yleissuomalaisuutena. *Ruusussa ja kulkurissa* suomalaisuus rakentuu suhteessa erityiseen paikkaan, pohjoispohjanmaalaiseen Liminkaan sekä suhteessa ulkomaihin.

Nostalgia ja intensiivisesti vaikka lyhyesti kuvatut lapsuuden ja nuoruuden kokemukset Limingassa alleviivaavat Aappon liminkalaisuutta. Ne tekevät hänestä paikallisen suurmiehen. Kuvaukset lapsuuden paimenretkestä metsässä, kyläraitin idyllistä ja vaikuttavan avarasta peltolakeudesta kutsuvat myös katsojia aistimaan ”liminkalaisuuden”. Antamalla katsojille tilaisuuden keskeiskuvitteluun Aappon kosinta- ja jäähyväiskohtauksessa kerronta mahdollistaa sen, että myös katsojat voivat tuntea nostalgiaa yhdessä Aappon kanssa.⁶⁹²

Liminkalaisuus muodostaa Aappon juuret, hänen tunnemaailmansa ja taiteellisen ilmaisunsa perustan. Suomalaisuus puolestaan esitetään Aappon kansallisena tehtävänä, joka toisaalta vetää Aappoa puoleensa mutta toisaalta erottaa hänet kotiseudustaan. Elokuvassa esitetty kansallisen tehtävän velvoitus voidaan nähdä osana jälleenrakennusajan retoriikkaa, mutta yleisesti elokuvassa esitetty Aappon suomalaiskansallinen tehtävä perustelee hänen elämäkertansa filmaamisen, sen ”kulttuurihistoriallisen arvon”. Painottamalla Aappon kansallista tehtävää aikalaisille selvitetiin jo melko tuntemattoman



Ojanperän merkitys. Aappon nostalgisoitu liminkalaisuus puolestaan pyrki virittämään isänmaallisia tunteita ajankohdalle tyypilliseen tapaan kotiseuturakkauden kautta.

Aiemmista suurmiehistä poiketen Aappon suomalaisuutta rakennetaan myös suhteessa ulkomaihin. Ensinnäkin matkat ja opiskelu ulkomailla korostavat käänteisesti hänen suomalaisuuttaan. Hän hylkää Frankfurt am Mainin oopperan ja norjalaisen Aurora Hanneborgin, koska ”Suomi tarvitsee häntä” ja koska hänelle on olemassa ”vain yksi nainen ja yksi maa”. Toiseksi valintatilanteiden kautta osoitetaan, että hän olisi voinut valita toisin, kansainvälisen uran ja maailmanmiehen identiteetin, mutta hän valitsi Suomen. Suomalainen kulttuuri esitetään siis yhdenvertaisena eurooppalaisen kanssa. Suomalaisuus on näin pyritty näyttämään kansainvälisempänä kuin aiempien suurmieselokuvien itseriittoinen, Suomen rajojen sisällä pysyttelevä kansallinen kulttuuri.

Aappo Ojanperän sielunmaisema ja nostalgian kohde. Limingan aukeat maisemat ja nuoruudenrakkaus.

”*Minä elän*” ja *Ruusu ja kulkuri* eroavat selkeästi toisistaan: Kivi jo oli monumentti ennen elokuvan tekoa, Ojanperän kansallista merkitystä puolestaan on pitänyt erikseen perustella. ”*Minä elän*” -elokuvan ristiriitaista suomalaisuutta ei löydy enää *Ruusu ja kulkuri* -elokuvasta. Siinä suomalaisuutta edustavat yhtä aikaa sekä paikallinen kotiseutu että kansainvälisesti vertailukelpoinen kulttuuri. ”*Minä elän*” -elokuva leimaa synkeä traagisen moodin synkeä vakavuus. *Ruusu ja kulkuri* -elokuva puolestaan kertoo kansakunnan tarinaa nostalgisen moodin ja rakkausjuonen avulla.

Elokuvat kuitenkin edustivat samanlaista aate- ja tunnemaailmaa. Korostetun kansalähtöisen ja eliittikielteisen suurmieskuvan taustalla voidaan nähdä ohjaaja Ilmari Unhon suomenmielinen ja IKL:nen aatemaailma.⁶⁹³ Toisaalta kansapainotus kertoo Suomi-Filmin notkeudesta sopeutua ajankohdan näkemyksiin kansan keskeisyydestä ja samalla jatkaa jo ennen sotia aloittamaansa kansallista linjaa. Samanlainen tematiikka on löydettävissä myös yhtien tuottamasta lyhytelokuvasta *Talouselämäme uranuurtajia Antti Ahlström 1827–1896* (1946), joka esittelee köyhän ja ahkeran Antin kehitystarinan suomalaisen talouden ja teollisuuden tukipylvääksi. Isänmaallinen paatoksellinen tunnelma sävyttää kaikkia kolmea elokuvaa, joissa osoitetaan, että kansallinen kehitys edellyttää tehtävälleen omistautuneita kansan poikia.

Kansallisen puhuttelun vaikeudesta kansallisen elokuvan probleemaan

Historiallisen elokuvan, kansallisen arvokkuuden sekä elokuvan herättämien kansallisten tunteiden yhdistelmä alkoi murentua 1940-luvun loppupuolella. Vaikka historiallisiin aiheisiin, suurmieskuvauksiin sekä itse suurmiehiinkin saatettiin yleisesti suhtautua myönteisesti, kaikki aikalaiskriitikot eivät itsestään selvästi pitäneet historiallista elokuvaa kansallisesti arvokkaana, eli ”kansallisena”, tai arvioissaan vastanneet isänmaalliseen puhutteluun.

Toisaalta kansallisen historiallisen aiheen, kalliin tuotantoarvon, isänmaallisen tematiikan ja kuvaston yhteys kansallisten tunteiden kehystämään

vastaanottoon ja elokuvan korkeaan statukseen ei ollut suoraviivainen tätä ennenkään. Suomen Filmiteollisuus, Suomi-Filmi ja Jäger-Filmi pyrkivät tuotannollaan ja markkinointipuheellaan vahvistamaan tuota yhteyttä, mutta elokuvakulttuurin muut toimijat, ennen kaikkea elokuvajournalistit ja -kriitikot saattoivat vaatia hyvältä kansalliselta elokuvalta muitakin ominaisuuksia. *Simo Hurtan* kriittinen vastaanotto kertoi siitä, että monet kriitikot edellyttivät kansallisesti arvokkaalta elokuvalta paitsi kansallista aihetta myös teknisesti kansainvälistä tasoa. Samaan tapaan *Elokuva-Aitan* ”Huomioita kotimaisesta elokuvasta” -palstalla kritisoitiin *Ballaadin* teknistä toteutusta. Elokuvan kalleudesta ja näytävästä lavastuksesta ja puvustuksesta huolimatta tulosta ei pidetty onnistuneena vaan kuvausta syytettiin jäykäksi ja leikkausta vanhan ”sillisalaatti eli pyttipannu-koulun” edustajaksi.⁶⁹⁴ Myöhemmässä numerossa nimimerkki Piccolino jatkoi *Ballaadin* käsikirjoituksen tason ankaraa arvostelua. Piccolinin mukaan elokuvan ”taustana on meille arvokas kulttuurikausi, jolloin monet kansalliset merkkimiehemme elivät ja vaikuttivat. Siksi se asettaakin skenaarionkirjoittajalle tiettyjä kultturelleja vaatimuksia, joita hän ei ole kyennyt toteuttamaan.”⁶⁹⁵

Myönteinen kriitikkovastaanottoakaan ei välttämättä tarkoittanut sitä, että kansallinen tematiikka ja kuvasto olisi puhutellut laajasti yleisöä. *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan kriitikkovastaanotto jakaantui asiallisen kiittäviin ja kansallistunnetta uhkuviin kommentteihin. Lehdistön edustajat kautta linjan suhtautuivat kunnioittaen Runebergiin, mutta kaikissa hänen elämänkuvauksensa ei herättänyt tarvetta tunteelliseen reagointiin.⁶⁹⁶ ”... On vain ihmeteltävä suomalaisen yleisön kankeutta eilisessä kutsunäytännössä, jolloin mahtavaksi apoteosiksi muodostunut elokuvan viime metrien kohtaus [...] ei kyennyt nostamaan kutsuvieraita seisoalta kunnioittamaan suuren runoilijamme elämäntyötä”, moitti *Helsingin Sanomien* Leo Schulgin. Innostuneimmat isänmaalliset kommentit elokuva sai muutamilta porvarillisen lehdistön edustajilta, jotka kiittivät elokuvan ”korkeutta ja sytyttävyyttä”, ”aitoa isänmaallista paatosta” ja ajankohtaista sanomaa.⁶⁹⁷

Sodan loputtua ensi-iltaan tulleen ”*Minä elän*” -elokuvan vastaanotossa käytettiin vielä vähemmän *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan kaltaisia



Romantiikka on syrjäyttänyt historian? Abraham Ojanperä ja rakastettu Foudilan Katri elokuvassa *Ruusu ja kulkuri*.

voimakkaan isänmaallisia kommentteja. Elokuvan aihetta pidettiin kansallisesti arvokkaana, mutta kriitikkojen ilmaisut olivat erilaisia kuin kuusi vuotta aiemmin. Muutamissa arvosteluissa saatettiin puhua ”kunniateosta”⁶⁹⁸ tai jopa ”mahtavan jykevää teoksesta” ja ”monumentaalielokuvasta”⁶⁹⁹, mutta monumentaalisista isänmaallisista tunteista ei kirjoitettu. Aikalaispuhetavan muutos näkyi esimerkiksi siinä, miten elokuvan kansallinen arvo ilmaistiin korostamalla elokuvan kosketusta kansaan eikä niinkään sen isänmaallisuutta. Arvioissa kirjoitettiin siitä, miten Kivi miellettiin juuri kansanomaiseksi tai kansalle läheiseksi suurmieheksi⁷⁰⁰ ja miten elokuva näin puhutteli ”koko kansaa”.⁷⁰¹

Vuosikymmenen loppupuolella hyvän suomalaisen elokuvan, kansallisesti arvokkaan elokuvan määrittely alkoi näyttää yhä vaativammalta projektilta. Elokuvakulttuurin olosuhteet olivat muuttuneet. Suomalainen elokuva-tuotanto joutui entistä enemmän kilpailemaan niin ulkomaisten elokuvien

kuin muun ajanvieton ja kulutuksen kanssa. Sodan päätyttyä ulkomaisten elokuvaensi-iltojen määrä lisääntyi Suomessa merkittävästi. Ihmisten ajasta ja rahoista kilpailivat rauhan tultua esimerkiksi erilaiset iltatapahtumat ja pitkän tauon jälkeen sallitut tanssit sekä monet hyödykkeet, joita sota-aikana ei ollut saatavissa.⁷⁰² Kilpailun kiristyessä ei välttämättä ollut enää selvää, millaisia katsojia suomalaisten elokuvien pitäisi pyrkiä puhuttelemaan ja miten. Vaikka markkinointipuheissa kohteena olisi edelleen ollutkin koko kansa, tosiasia oli, että suomalainen elokuva ei kiinnostanut kaikkia. 1950-luvulla tehdyt kyselytutkimukset paljastavat, että kotimainen elokuva keräsi enemmän katsojia maaseudulla ja työväestön piiristä kun taas kaupunkilaisia ja porvarillista yleisöä kiinnostivat ulkomaiset elokuvat.⁷⁰³

Lisäksi hyvän elokuvan kriteerit alkoivat muuttua. Elokuvatoimittajat ja -intellektuellit alkoivat vaatia muutoksia suomalaiseen elokuvatuotantoon, jonka tasoa pidettiin huonona ja jonka nähtiin ajavan vain yhtiöiden kaupallisia etuja.⁷⁰⁴ Elokuvatuottajien ja -kriitikoiden ristiriitaiset intressit ja kriteerit tulivat esiin erityisesti elokuvien *Ruusu ja kulkuri* ja *Tanssi yli hautojen* vastaanotossa.

”Kulttuuria on sorrettu romantiikan kustannuksella”

Vaikka *Ruusu ja kulkuri* -elokuvaa markkinointiin suurisuuntaisena laulu- ja musiikkielokuvana sekä kunnianosoituksena Ojanperälle, ja vaikka elokuvan käsikirjoittaja Lauri Lamminmäki otsikoi elokuvan esittelynsä ”Pohjola odottaa filmiä laulajastaan”, ei elokuvan ensi-ilta ollut ”*Minä elän*” kaltainen monumentaalinen seremonia ulkoisilta olosuhteiltaan eikä vastaanotoltaan.⁷⁰⁵ Yksi syy tähän oli epäilemättä Ojanperän marginaalisempi asema suurmieskaanonissa, mutta elokuva ei myöskään tuntunut tavoittavan aikalaiskriitikoiden kansalliselle elokuvalle asetettamia odotuksia.

Useat aikalaiskriitikot pitivät elokuvaa liian sentimentaalisenä tai venytettynä. Muutamat ruotsinkieliset arvostelijat suhtautuivat suorastaan ironisesti elokuvan isänmaallisuuden ja taiteiljaromantiikan yhdistelmään.⁷⁰⁶ Vain *Ylioppilaslehden* nimimerkki Kirken mukaan elokuvan ”teho on kenties voimakkaassa kansallisessa päätöksessä, joka vaihteen vuoksi tuntuu suorastaan lämmittävältä”.⁷⁰⁷ Vaikka elokuvan juoneen sisältyvä kansallinen puhuttelu

ei onnistunut, monet kriitikot nauttivat silti kameratyön kuvakielestä ja maisemista. Kansalliseksi tulkittava kuvasto eli ”Limingan omalaatuinen maisema” toimi siis toisenlaisena kansallisen puhuttelun muotona.⁷⁰⁸

Ilmeisesti elokuvan tekijät odottivat elokuvan kansalliselle ja kulttuurihistorialliselle tematiikalle enemmän vastakaikua. Kaarle Hirvonen viittasi Suomi-Filmille lähettämässään kirjeessä ”Ojanperän kohtaloon”, kun hän varoitti yhtiötä filmaamasta liian tuntemattomana pitämänsä Pietari Särkilahden elämäkertaa.⁷⁰⁹ Elokuvasta lieene keskusteltu Hirvosen läsnä ollessa, ja kohtalokasana kertoo siitä, etteivät tekijät olleet aivan tyytyväisiä elokuvan saamaan vastaanottoon. Lisäksi *Helsingin Sanomissa* julkaistiin yleisönosastokirjoitus, jossa ryhmä teatteri ja -elokuvanäyttelijöitä tunsu velvollisuudekseen ”ilmaista julkisuudessa ajatuksensa tämän laatuksen filmin tärkeästä kulttuuritehtävästä toivoen puolestaan, että myös yleisö osaisi antaa sille välttämättömän kannatuksensa”.⁷¹⁰ Allekirjoittaneista kaksi, Arvo Lehesmaa ja Aku Korhonen myös esiintyvät elokuvassa pienissä sivurooleissa.

Helsingin Sanomien elokuvakriitikko Paula Talaskivi otti kantaa yleisönosastokirjoitukseen ja paljasti saaneensa myös suoria yhteydenottoja elokuvan puolesta. Talaskivi muistutti lukijoita siitä, ettei pidä sekoittaa aihetta, sisältöä ja itse elokuvaa. Hänen mukaansa kulttuurihistoriallisesti arvokaskaan aihe ei tee elokuvasta hyvää, jollei se samalla ole ”filmityönä ansiokas”.⁷¹¹

Jo vuonna 1939 nimimerkki -m arvioi *Elokuva-Aitassa*, että ”historiallinen aihe on tuskin paras mahdollinen aihe filmille. Parhaiten onnistuessaan elokuva luo itsenäisesti. Sen luonteeseen ei kuulu kuvata tarkoin sidottuja jo tapahtuneita tosiasioita, eikä kertoa siitä eepoksen tyyliin.”⁷¹² Keskustelua siitä, mikä on filmille ominaista ja mitä suomalaisen filmitaiteen kehitys vaatii, oli siis käyty jo aiemmin, mutta se kiihtyi 1940-luvun lopulla. Varsinkaan pääkaupunkiseudun kriittisille elokuva-arvostelijoille kansallinen historiallinen aihe ei välttämättä enää tarkoittanut sitä, että siitä olisi syntynyt kansallinen elokuva. Suomalaiselta elokuvalta alettiin vaatia uudistumista, ja näihin vaatimuksiin kietoutui samalla kysymys siitä, millaista juuri suomalaisen elokuvan tulisi olla. Elokuvatoimittaja Antti Halonen summasi *Suomen Kuvalehdessä* syksyn 1948 elokuvasatoa ja päätyi toteamaan: ”Suomalainen

elokuva näyttää edelleen harrastavan hakuammuntaa. Sen marssisuuntakin vaikuttaa epämääräiseltä. Tekisi mieli tähdentää, että se jatkaa kansallisella itsepäisyydellä vanhojen alueittensa paaluttamista, vaikka kullat on paalujen juurelta jo huuhdottu.”⁷¹³ Halosen artikkeli kertoo siitä, miten elokuvakriitikoiden vaatimukset olivat kasvaneet, heille eivät enää riittäneet elokuvan tekninen ja ilmaisullisen onnistuneisuus, eikä kulttuurihistoriallinen aihe saanut automaattisesti kiitosta.

Keisari myöhästyy: Tanssi yli hautojen epäonnistuneena monumenttina

”sf luo historiaa”, ”Mika Waltarin mahtava elokuvaepos”, ”historiallinen suurelokuva”, Suomen Filmiteollisuuden *Tanssi yli hautojen* -elokuvaa markkinoitiin suurelokuvana samaan tapaan kuin *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvaa tai *Helmikuun manifestia*.⁷¹⁴ ”Suurelokuva”-sana kytki elokuvan näihin tuotantoyhtiön aiempiin menestyksiin ja antoi ymmärtää, että tulossa oli samankaltainen arvokkaana pidetty historiallinen kulttuurielokuva. ”sf luo historiaa” voi tulkita viittaavan sekä tehtyyn historialliseen elokuvatarinaan että yhtiön rooliin elokuvakulttuurissa: merkittävän elokuvan kautta Suomen Filmiteollisuus itse tekisi elokuvan historiaa.

Vuonna 1950 ensi-iltaan tullut *Tanssi yli hautojen* voidaankin nähdä osana suurmieskulttia sekä aiempien monumentaalisten historiaelokuvien sarjaa. Elokuvan aiheeksi valittiin merkittävänä pidetty kansallisen historian käännekohta Porvoon maapäivät ja Venäjän tsaari Aleksanteri I. Hänen paikkaansa suurmieskultissa vahvisti se, että hänet nähtiin Suomen erityisaseman ensimmäisenä takaajana. Maapäivillä Aleksanteri antoi hallitsijan vakuutuksensa sekä päättäjäispuheessaan totesi Suomen tulleen korotetuksi ”kansakuntien joukkoon”. Näiden puheaktien on katsottu muodostaneen perustan autonomiselle Suomelle ja suomalaiselle kansakunnalle, ja niihin vedottiin esimerkiksi sortokausina Suomessa.⁷¹⁵

Voidaan pohtia sitä, miksi elokuvan tuottaja T. J. Särkkä ja käsikirjoittaja Mika Waltari halusivat jatkaa 1800-luvulla vahvasti elänyttä hallitsijakulttia juuri jatkosodan aikana.⁷¹⁶ Mika Waltari työskenteli koko sota-ajan Valtion Tiedotuslaitoksessa, joten voi otaksua hänen arvioineen käsikirjoituksen ja aiheen

sopivuutta ajankohdan poliittiseen tilanteeseen jo sitä kirjoittaessaan.⁷¹⁷ Ehkä Särkän idea tuottaa romanttinen historiallinen elokuva autonomian ajan alusta liittyi eräänlaiseen kansallisen historian tilinpäätökseen. Jos Särkkä ja Waltari vuonna 1942 olettivat Suomen voittavan jatkosodan, elokuvaa voi tulkita paitsi romanttisena historiankuvauksena myös tarinana siitä, kuinka Suomi vuosisadan kuluessa on kehittynyt kansallisesti itsenäiseksi voittajavaltioksi.⁷¹⁸

Markkinoidessaan *Tanssi yli hautojen* -elokuvaa vuonna 1950 Suomen Filmiteollisuus käytti samanlaisia tapauksen rakentamisen keinoja kuin aiempien suurmieselokuviensa ennakkojulkisuudessa. Alan lehdissä elokuvan valmistusta seurattiin ahkerasti, lukijoille kuvailtiin muun muassa historiallisten hahmojen maskeerausta ja menneisyyteen sijoittuvien joukkokohtausten haasteellisuutta. Lehdistön edustajia kutsuttiin seuraamaan massiivisten tanssiaiskohtausten filmauksia.⁷¹⁹ Vaikka kansallinen menneisyys liittyi elokuvan ennakkomarkkinoinnissa sen ”suuruuteen”, vielä painottuneemman roolin elokuvan monumentaalisuudessa saivat menneisyyden spektakelisointi ja autenttisuus. Elokuvan esittelylehdessä vakuutettiin: ”*Tanssi yli hautojen* on todellakin ansainnut nimityksen ’historiallinen suurelokuva’. Se on tiettävästi suurin, upein ja perusteellisimmin valmistettu kuin mikään muu tähän mennessä ilmestynyt suomalainen elokuva. Kaikki lavasteet, kalustot, vaatteet, aseet, kunniamerkit ja koristeet ovat mahdollisimman tarkkoja jäljennöksiä alkuperäisistä. Ihmistyypit – näyttelijät on pyritty valitsemaan siten, että he jo ulkomuodoltaankin muistuttavat esiteltäviään.”⁷²⁰ Ennakkotiedoissa paljastettiin, että elokuva oli maksanut ennätysmäisen paljon: tuottajan mukaan pelkästään pukuihin ja rekvisiittaan oli uponnut pari miljoonaa markkaa.⁷²¹ Tällaiset ilmoitukset olivat omiaan luomaan odotuksia poikkeuksellisista visuaalisista elämyksistä. Laajan ennakkomarkkinoinnin ja spehtaakkelilupausten lisäksi elokuvan ulkoista monumentaalisuutta korosti elokuvan levittäminen kymmenenä kopiona.⁷²²

Eri käsikirjoitusversioiden ja romaanin myötä elokuvan tarinasta ja teemoista muodostuu monitulkintaisen kerroksellisia. Alkuperäinen suunnitelma kuninkaallisesta romanssista voidaan yhdistää ulkomaisiin esimerkkeihin, joita 1930-luvulta alkaen oli nähty paljon Suomenkin valkokankailla. Toisaalta

teemat jatkavat suomalaiskansallisen historiakulttuurin puhetapoja venäläisvastaisuudessaan, toisaalta mukana on Waltarin sodan lopputunnelmissa kirjoittaman romaanin kyynisyyttä ja Suomen hävinneen armeijan kunnian monumentalisoitua. Eri kerrokset tekevät elokuvasta poliittisen allegorian.

Elokuvassa Suomi vertautuu Ullaan, ja samalla Suomen valloitus rinnastetaan naisen valloittamiseen.⁷²³ ”Suomi on kaunis. Tahtoisin tehdä Suomen onnelliseksi, jos voisin. Tahtoisin tehdä teidät onnelliseksi, jos voisin... Te Ulla olette minulle Suomi. Joka kerran kuin muistan Suomea, olen myös muistava teitä”, toteaa Aleksanteri I Ullalle. Elokuvan alun vastentahtoinen Ulla muuttuu juonen kuluessa Aleksanteria palvovaksi ihailijaksi. ”Nainen, joka tahtoi vihata” muuttui naiseksi ”jonka täytyi rakastaa”, kuten elokuvan mainoksessa vihjattiin.⁷²⁴ Elokuvan voi näin katsoa noudattavan ideaaliromanssin mallia, jossa valloittajan (tässä symbolinen) väkivaltaisuus torjuvaa naista kohtaan voidaan tulkita suureksi intohimoksi.⁷²⁵

Jatkosodan kokemusten jälkeen elokuvan valloitusvertauskuva näyttäytyy erikoisena fantasiana Suomen häviöstä. Kun voittajana Suomeen saapunut Aleksanteri yöpyy Ullan kotikartanossa ja hänen uskottunsa, venäläinen aatelisherra Gagarin ihmettelee, miksi Aleksanteri ei ota kaunista ”saalistaan”, Aleksanteri vastaa: ”Kaunis saaliini ansaitsee vapauden ja oikeuden päättää itse kohtalostaan... Suomalaisen voi voittaa vain oikeamielisyydellä ja hyvyydellä.” Näin elokuvassa korostetaan Suomen ylpeyttä, arvokkuutta ja säilynyttä kunniaa.⁷²⁶ Myös itse valloittaja näyttäytyy poikkeuksellisen hyvänä ja ihanteellisena. Aleksanteri eroaa selvästi elokuvan muista venäläisistä, jotka ovat suomalaiskansallisen historiakulttuurin stereotyyppien mukaisesti raakoja, juopottelevia, kansaansa sortavia sekä ulkonäöltään eksoottisia. Aleksanteri I ei siis oikeastaan edusta vierasta vihollista, mikä mahdollistaakin aiempien historiantulkintojen mukaisen hallitsijan ja kansan liiton.

Elokuvan lopussa fantasia rikkoutuu, kun *Porilaisten marssin* muutamien tahtien kautta siirrytään Aleksanterista ristikuvalla marssivaan armeijaan. Kertoja toteaa: ”Yli kumartuneiden päiden, yli matelevien kiitosten, yli vastavaletun aatelin ja kiiltävien mitalien oli Suomea suojeleva sen armeijan verinen kunnia. Ylivoimaisen vihollisen voittamana se ryysyissään ja

haavoissaankin kantoi herpaantuvissa kourissaan Suomen kohtaloa tulevaisuutta kohti.” Loppukohtaus on lisätty elokuvaan Waltarin romaanista, käsikirjoituksessa ei loppukaneettia ole.⁷²⁷

Jo alkuperäisessä *Keisari rakastuu* -käsikirjoituksessa kuva suomalaisista kollaboraattoreista on kyyninen. Yläluokka on joukko epälojaaleja omanedun tavoittelijoita ja venäläisten mielistelijöitä. Nuoret miehet, joukossaan A.I. Arwidsson, vielä vastustavat valloittajia, ja heidän yllytyksestään Ulla pyytääkin keisaria tunnustamaan Suomen erityisaseman sekä liittämään Vanhan Suomen eli Karjalan suurruhtinaskunnan yhteyteen. Huolimatta nuorukaisten suuresta tehtävästä he näyttäytyvät naiiveina salaliittoineen ja koulupoikamaisine kepposineen. Karikatyyriisiin hahmoihin verrattuina vaikuttavat hyveellinen Ulla ja valistunut Aleksanteri i ihannetyypeiltä.

Sodan jälkeen tämä pessimistinen tilannekuva vaikutti suoralta poliittiselta kannanotolta. Elokuvan venäläisvastaisuus oli selvässä ristiriidassa 1940-luvun lopun ulkopoliittisen linjan kanssa. Samoin Ullan puheet Karjalan liittämisestä takaisin muun Suomen yhteyteen saattoivat vaikuttaa ulkopoliittisesti arveluttavilta. Lisäksi venäläisiä mielistelevän yläluokan kuvaus voitiin ymmärtää kritiikiksi sodanjälkeisen reaalipolitiikan harjoittajia kohtaan. Loppukaneetti alleviivasi venäjämielistelijöiden kritiikkiä ja palautti Suomen kunnian ja arvon lyödyn armeijan, ”ryyysysten” veteraanien käsiin. Mikäli elokuvan tulkitsee näin, kommunismin ja Neuvostoliiton vastaisena, sen voi ymmärtää vaaran vuosien jälkeiseksi populistiseksi puheenvuoroksi, joka on nojannut aiempaan venäläisvastaisuuteen ja pyrkinyt puhuttelemaan yleisöä tavallisten miesten armeijaa ylistämällä.

Elokuvan tarjoama kansallinen puhuttelu ei tuntunut tavoittavan elokuva-arvostelijoita. Vain muutamat heistä suhtautuivat myönteisesti elokuvan isänmaalliseen tunnelmaan. *Aamulehden* Olavi Veistäjän mukaan elokuva nousee *Runon kuninkaan ja muuttolinnun* veroiseksi romanttis-historialliseksi elokuvaksi, elokuvassa oli ”palanen isänmaan historiaa elävöitetty hartaasti ja täyteläisesti”. Samaa mieltä oli *Savon Sanomien* nimimerkki K.N. Hän totesi elokuvan tuovan onnistuneesti esiin ne tunnelmat, jotka tuolloin ”täyttivät suomalaisten mielet ja ajatukset”.⁷²⁸



Useat muut arvostelijat pitivät elokuvan isänmaallisuutta paatoksellisena tai teennäisenä: ”tunteikkaissa isänmaanrakkautta uhoavissa repliikeissä oli aiheetonta pitkittelyä”.⁷²⁹ *Kansan Lehden* nimimerkki A.Laa totesi elokuvan loppukaneetista, että ”loppuveto olisi ehkä 1942 ollut paikallaan, nyt se on jollakin tavoin irrallinen ja vaikuttaa latistavasti kokonaisuuteen”.⁷³⁰ Jyrkin-tä kantaa edusti äärivasemmiston lehden *Työkansan Sanomien* nimimerkki Irinainen, joka luki elokuvaa poliittisesta näkökulmasta ja oli ilmeisesti kiinnittänyt huomiota myös elokuvan lopun symboliikkaan: ”Porvarillisen ihmisen pienuus ja hänen kansallisten tunteittensa alhaisuus on ällistyttävä. [...] Suuria kaloja tämän filmin tarkoituksena on pyydystääkin. Prikulleen samanlaisia kuin aikoinaan teki ’Jääkärin morsian’: muokata kansan mielipide Neuvostoliittoa vastaan, kiihottaa sitä luottamaan sotilasvoimaan Suomen ja Neuvostoliiton välisessä kanssakäymisessä [...]”.⁷³¹

Viaton rakkaus. Aikalaiskriitikot ihmettelivät keisarillisen rakastajan sänkytapoja elokuvassa *Tanssi yli hautojen*.

Vaikka kriitikoista osa suhtautui hyvin epäillen rakkaustarinan ja poliittisen historian yhdistämiseen⁷³², sai elokuva eniten kiitosta rakkaustarinastaan. Suurelokuvan sijasta elokuva tulkittiin nautinnolliseksi ”yleisöfilmiksi”. Useat arvostelijoista joko kiittivät pääparin yhteistä työskentelyä tai toivoivat, että elokuva olisi keskittynyt pelkästään rakkaussuhteeseen.⁷³³ Toisaalta kriitikoita hämmensi tai huvitti elokuvan rakkaustarinan idyllisyys, jota pidettiin vanhanaikaisena, moralistisena ja epäuskottavana.⁷³⁴ Lupasivathan mainokset intohimoa ja romantiikkaa, mutta itse elokuvassa rakkaussuhde on muutamaa suudelmaa ja syleilyä lukuun ottamatta täysin platoninen.⁷³⁵

Useiden aikalaiskriitikoiden näkökulmasta elokuva oli siis sekä aate- maailmaltaan että tarinankäsittelyltään vanhentunut. Tämä ei kuitenkaan vaikuttanut elokuvan hyvään yleisömenestykseen, jota kriitikot olivatkin ennustaneet.⁷³⁶

”Alkusyksystä rakkautta ja romantiikkaa krinoliineissa”

Tanssi yli hautojen -elokuvan kassamenestyksestä huolimatta tuottaja T. J. Särkkä kommentoi närkästyneesti elokuvan saamaa vastaanottoa. *Kansan Kuvalehden* kotimaisen elokuvan tilaa kartoittavassa haastattelussa hän totesi, että ”kansan mentaliteetti” oli sellainen, että se halusi nähdä vain ”sensuellisti ’rohkeita’ filmejä”. Särkkän mukaan oli turha kuvitellakaan enää tehdä elokuvaa esimerkiksi J. V. Snellmanista, kuten hän oli suunnitellut. Yleisö oli hänen mukaansa kiinnostunut vain suurmiesten rakkaustarinoista. ”Runeberg-filmi- hän meni aika hyvin, mutta siitäkin olen nyt kymmenen vuotta saanut kuulla moitteita sen takia, että siinä oli mukana rakkautta. Eikä elokuva kuitenkaan mennyt sen vuoksi, että sankarina oli Runeberg, vaan sen yleisömenestys oli juuri Emilie Björksténin ansiota. Samoin ei *Tanssi yli hautojen* saavuttanut menestystä historiallisena eikä kulttuurisena elokuvana, vaan siinä kiinnosti ihmisiä keisari ja nuori tyttö sekä heidän lemменleikkinsä”, arvioi Särkkä.⁷³⁷

Särkkä otti haastattelussa tietoisesti itselleen pettyneen kulttuurintekijän alistuneen roolin ja syytti yleisöä huonosta mausta. Enemmän kuin yleisön mausta Särkkän puheenvuoro kertoo tuottajien ymmärryksestä, siitä miten kaupallinen logiikka toimi yhdistellessään historiallisia aiheita ja yleisöön

vetoavaksi oletettuja elementtejä. Särkän ymmärryksen mukaan kansallisesti ylevöittäviä, monumentaalisia elämäkertoja ei enää voisi tehdä. Tietyllä tavalla hän olikin oikeassa, sillä aikalaieskustelu viittaisi siihen, että historiallisten aiheiden, kansallisesti arvokkaan elokuvan, kansallistunteita herättävän puhuttelun ja tiettyjen kerronta- ja ilmaisutapojen yhtälö oli ongelmallisempi kuin aiemmin.

Elokuvakriitikko Eugen Terttula jatkoi keskustelua elokuvakriitikoiden järjestämällä ”Elokuvakäräjillä” keväällä 1951. Hän huomautti, että ”epäilemättä Kaunis Veera tai Savotan Sanni on vetävämpi hahmo kuin Snellman, mutta en ole yhtä vakuuttunut viimeksi mainitun huonosta vetovoimasta kuin mainittu tuottaja. Tällöinen aihe vain vaatii filmintekijältä enemmän kuin kevyt hupailu saavuttaakseen yleisön.”⁷³⁸ Kokonaisuudessaan Terttulan puheenvuoro jatkoi samaa keskustelua kansallisen elokuvan kriteereistä ja kehittämisestä, johon Paula Talaskivi ja Antti Halonen olivat osallistuneet syksyllä 1948. Hän arvosteli kotimaista elokuvaa ajankohtaisten aiheiden puutteesta, huonoista käsikirjoituksista ja samojen aiheiden toistamisesta: ”Alkusyksystä on tapana tarjota rakkautta ja romantiikkaa krinoliineissa tai muissa historiallisissa pukimissa, talven aikana balladisovituksia ja nykyaikaisia farssi- ja komedia-aiheita, mahdollisesti jotain vakavaa, problematiikkaakin. Keväällä taas pitää ”köyhä laulaja” perinteellisen makean iskelmäkonserttinsa elokuvateatterissamme.”⁷³⁹

Elokuvakriitikoiden puheissa taide- ja ajanviete-elokuva alkoivat eriytyä toisistaan. Samalla keskustelu määritteli myös sitä, mitkä ominaisuudet kuuluivat kansalliseen taide-elokuvaan. Siihen eivät enää välttämättä kuuluneet kansalliset, ylevät tunteet, varsinkaan vasemmistokriitikoiden näkökulmasta. Heidän mukaansa poliittisella historialla olisi kyllä ollut sijansa kansallisen elokuvan aiheena, mutta siihen eivät ”arvoja aiheita pelkäävät tuottajat uskalla tarttua”. Kiinnostavamman aihealueen elokuville tarjosi kuitenkin nykyaika ongelmineen.⁷⁴⁰ Tarvittiin myös uusia muotoja ”kansakunnan kertomiseen”, kuten Terttulan kommentti viittaa. Lisäksi viihdyttävien ja vakavaksi arvioitujen elementtien yhdistämiseen suhtauduttiin aiempaa kriittisemmin elokuvasivistyneistön parissa. Tämän voi tulkita tarkoittaneen sitä, että

historiallisen elokuvan lajityyppiodotukset muuttuvat entistä tiukemmiksi. Jako vakavaan taide-elokuvaan ja ajanvietteeseen näkyi lajityypin sisällä, ja rajojen ylitykset rikkoivat ainakin elokuvasisivistyneistön odotuksia.

Uuteen aikaan: Tahtova, toimiva kansa

’Jotta voitaisiin valmistaa kansallinen elokuva, pitää sulautua kansaan. Ei riitä, että aihe on kansallinen’, lausui suuri venäläinen filmiohjaaja Pudovkin vieraillessaan luonamme. Onpa hyvä, että sanat on kerran ja lopultakin lausunut julki persoonallisuus, jonka ympärillä on maailmankuuluisuuden sädekehä.⁷⁴¹

Elokuvatoimittaja Hans Kutterin *Elokuva-Aitassa* esittelemä ”Pudovkinin neuvo” antoi yhden ratkaisun kansallisen elokuvan ongelmaan. Kansallinen elokuvan tulisi kuvata ”suomalaisia ihmisiä sellaisina kuin he ovat työssään ja jokapäiväisessä aherruksessaan, rakkaudessaan ja taistelussaan”. Ja olisi otettava huomioon ”ympäristökuvaus, joka juuri on omiaan antamaan tapahtumille omalaatuisen atmosfäärin ja kansallisen leiman ja henkilöhahmoille elävän leiman”.⁷⁴² Kutterin painottama kansa ja maanläheisyys nousivat esiin myös 1940-luvun lopun ja 1950-luvun elämäkertaelokuvissa. Jos elokuvatuottajat ja osa aikalaiskriitikoista olivat 1940-luvun puoleen väliin asti nähneet elämäkertaelokuvat pääsääntöisesti⁷⁴³ arvokkaina, monumentaalisina ja kulttuurihistoriallisina, 1940-luvun lopulla tilanne alkoi muuttua.

Ensinnäkin elokuvakulttuurissa syvenevä jako taide-elokuvan ja ajanvietteen välillä tuotti jakoa myös elämäkertaelokuvan lajityypin sisällä: oli mahdollista ajatella, että kerrottavaksi sopiva elämä olikin ensisijaisesti ajanvietettä. Tähän saattoi vaikuttaa myös amerikkalaisissa elämäkertaelokuvissa tapahtunut painopisteen muutos, jossa elämäkerran kohteeksi otettiin yhä useammin viihdealan ammattilaiset suurmiesten ja perinteisen eliitin sijasta.⁷⁴⁴ Amerikkalaisten musiikkielämäkertojen tapaan *Orpopojan valssi* (SF 1949) jatko-osineen ja *Säkkijärven polkka* (Fennada-Filmi 1955) keskittyivät populaarimusiikkiin, eikä niistä edes pyritty tekemään prestiisielokuvia vaan

tavoitteena oli ajanviette-elokuva.

Custen tulkitsee amerikkalaisissa elämäkertaelokuvissa tapahtuneen muutoksen kertovan kuuluisuuden käsitteen muutoksesta. Sotavuosina elokuva-teollisuus ryhtyi itserreflektiivisesti legitimoimaan kuuluisuutta, jota se itse tuotti.⁷⁴⁵ Suomalaiset elämäkertaelokuvat eivät anna yhtä vahvaa näyttöä muutoksesta, mutta *Orpopojan valssi* ja *Säkkijärven polkka* -elokuvien itsetietoinen asenne ajanvietemusiikkiin ja sen ”kansanomaisiin” juuriin viittaa siihen, että niidenkin pyrkimyksenä oli kohottaa ajanvietteen tekijöiden statusta.

Toiseksi historiakulttuurin murros tuotti uudenlaisia kansakunnan kertomuksia uudenlaisten henkilöiden kautta. Kansallisten suurmiesten joukkoon astuivat 1940-luvun lopulla ”kansan omat sankarit”, toisin sanoen henkilöt, jotka olivat tunnettuja kansankulttuurin ja populaarikulttuurin kautta eivätkä korkeakulttuurin ja koulusivistyksen myötä. Aikalaisyleisö tunsikin kupletti-esiintyjä Alfred J. Tannerin tuotannon ja muusikko Vili Vesterisen levytysten, iltamien, rintama- ja soittokiertueiden kautta. Isontalon Antti ja Rannanjärvi kumppaneineen olivat tulleet laajalle yleisölle tutuiksi rekilaulujen kautta 1800-luvun lopulla, ja laulut elivät yleisesti 1900-luvun alkupuolellakin.⁷⁴⁶ Nämä talonpoikaisroistot ovat lähtökohtaisesti erilaisia kuin Jäger-Filmin kansallisromanttisten elokuvien aatelist ja herrat, vaikka molempien perinteiden aiheet pohjautuvatkin kansanperinteeseen. Jäger-Filmin elokuvien henkilöt ovat arvostetusta ”muinaisrunouden” maailmasta, joka oli saanut vakiintuneen paikkansa korkeakulttuurissa, näytelmissä ja kirjallisuudessa.

Kolmanneksi elämäkerta voitiin ymmärtää muunkinlaisena kuin kansallisenä tarinana. Elokuissa *Hallin Janne* (Fennada-Filmi 1950) ja *Mä oksalla ylimällä* (SF 1954) kerrotaan yksilön tarina, eikä hänen kohtaloaan sidota kansakunnan kertomukseen. Tässä mielessä elokuvat edustavat Henry M. Taylorin määrittämää elämäkertaelokuvien toista vaihetta, jolle on hänen mukaansa ominaista ”pienet” tarinat ”suurten” sijasta. Arvostettujen sankarien rinnalle astuivat myös anti-sankarit ja patologiset hahmot. Taylorin mukaan toinen vaihe alkoi toisen maailmansodan jälkeen, vaikka varsinaisesti uusi vaihe näkyi vasta 1960-luvulla.⁷⁴⁷ Suomalaisissa elämäkertaelokuvissa tapahtuneet muutokset voi siis ymmärtää kahdessa kontekstissa. Elokuvat myötäilivät suo-

malaista historiakulttuurin murrosta, mutta samalla ne olivat osa uutta tapaa kertoa elämää, mikä painottui länsimaaisessa elokuvatuotannossa.

Vaikka osa elämäkertaelokuvista irtaantui kansakunnan kertomisen perinteestä, silti kansallinen kuvasto näkyy näissäkkin elokuvissa kuin Hans Kutterin neuvoa noudattaen, antaen elokuville ”atmosfääriin” ja ”suomalaisuuden leiman”. Kansallisesta kuvastosta oli tullut, Michael Billigin käsitteen mukaisesti banaalia nationalismia, eli huomaamatonta kansallisen identiteetin rakentamista arkipäivän puheiden, kuvastojen ja käytäntöjen avulla. Billigin mukaan banaali nationalismi on tyypillistä vakiintuneille valtioille, joiden ei tarvitse enää julistaa kansallista perustaansa vaan ylläpitää sitä.⁷⁴⁸ Elokuvissa kyse saattoi kansallisen jatkuvuuden ja identiteetin ylläpitämisen lisäksi olla matalan profiilin nationalismista, joka oli poliittisesti turvallista kylmän sodan olosuhteissa.

Kun 1930-luvun ja 1940-luvun alkupuolen elämäkertaelokuvissa kansallista kulttuuria kerrotaan ylevästi, 1940-luvun loppupuolella ja 1950-luvulla isänmaan retoriikka on vaihtunut kotimaan kuviksi, musiikiksi, kansanperinteeksi ja paikallisyhteisöiksi. Toisaalta uudenlainen retoriikka ei välttämättä ole pyrkinyt huomaamattomuuteen. Samoin kuin länsisaksalaisissa sodanjälkeisissä Heimat-elokuvissa, etualaistetut kansallismaisemat ja kansanmusiikkiesitykset ovat rakentaneet uudelleen kansallista tilaa sekä luoneet jatkuvuutta.⁷⁴⁹ Vaikka yleiskuva Suomen kansasta on vaihtunut kuvauksiksi paikallisyhteisöistä, ”heimoista” tai ”tavallisista ihmisistä”, yhteisön merkitys on edelleen tärkeä. Näissä elokuvissa ja kansakunnan uudensuomalaisissa kertomuksissa on käsitelty historiakulttuurin murrosta siirtämällä kansakunnan tarina joko tunnistettavaksi kotimaan kuvaksi tai paikalliseksi kertomukseksi, kansan tarinaksi eli ”meidän keskellemme”.

Kotiseutujen tarinat

”Kuoreveteläiset ovat perin sympaattista väkeä ja elivät jokainen mukana tämän heidän oman pitäjän elokuvan oikein täydestä sydäimestä. Jokainen tiesi, mitä Hallin Janne teki tuossa tai tuossa paikassa, jonkun aidasta oli murrettu se seiväs, jolla Janne iski silloin ja silloin, ja joku taas kertoi, että tuosta se

Janne ajoi heidän veräjältä läpi. Koko Kuorevesi oli täynnä Jannen sukulaisia ja ystäviä, jotka alusta alkain olivat mukana koko ajan. [...] Koko Kuorevesi oli liikkeellä hankkimassa pukuja ja muuta rekvisiittaa sekä avustamassa, eikä niin loistavaa avustajajoukkoa ole toista ollut.”⁷⁵⁰

Hallin Jannen ohjaajan Roland af Hällströmin kertomus elokuvan kuvausista Kuorevedellä kuvaa sitä, miten elokuvan ohjaajan puhe rakensi siitä erityisesti paikallista elokuvaa, ”oman pitäjän elokuvaa”. Olennaisena osana tähän ”omaan” kuuluivat paikkakunnan oman historian taltioiminen, autenttiset tapahtumapaikat ja esineet sekä paikalliset avustajat. Kun ohjaaja korosti sitä, miten käsikirjoitus pohjautui kansantietouteen ja oikeuden pöytäkirjoihin eikä aiempaan näytelmään⁷⁵¹ tai romaaniin, hän samalla loi mielikuvan historiallisesta ja kansan omaan suulliseen historiakulttuuriin perustuvasta elokuvasta. Filmaaminen aidoiksi koetuilla paikoilla, vanhat esineet sekä ”Jannen sukulaiset ja ystävät”⁷⁵² tekivät menneisyyden läsnäolevaksi ja korostivat jatkuvuutta menneisyydestä nykyisyyteen.

Ohjaaja af Hällströmin tapa puhua filmausprosessista Kuorevedellä voidaan nähdä osaksi kotiseutuliikkeen leimaamaa historiakulttuuria, vaikka *Elokuva-Aitan* haastatteluissa hän ei suoraan puhunutkaan kotiseutuliikkeestä. Af Hällströmin haastattelujen kautta hahmottuu kuva elokuvasta, joka kotiseutuliikkeen tapaan taltioi kansan omaa perinnettä, ja samalla vahvistaa kansallista identiteettiä paikallisena, kotiseutuidentiteettinä.⁷⁵³ Konkreettisesti filmiryhmän ja kuoreveteläisen kotiseutuliikkeen intressit yhdistyivät, kun paikallinen liikuntaseura järjesti heinäkuussa 1950 perinteiset kruunuhäät, joiden yhteydessä tehtiin kuvauksia *Hallin Jannea* varten. Elokuvantekijät saivat kuvattua joukkokohtauksen vanhan rekvisiitan kera, ja kotiseutuliike näyttävän juhlatilaisuuden, joka edisti myös vanhojen esineiden keräilyä.⁷⁵⁴

Kytös sodanjälkeiseen kotiseutuliikkeeseen näkyi kuitenkin vain ohjaajan puheissa ja elokuvan kriittikovastaanotossa, ei elokuvassa. Kriitikot näkivät elokuvan ansiona ”paikallisväriyksen ja vanhahtavan sävyn”, ”kuoreveteläiset ulkokuvat” ja ”maalailevat kuvat ihmisistä, jotka vastapainoksi heinäniittyjen työntäyteiselle arjelle löysivät vaihtelua markkinahumusta ja tappeluista”.⁷⁵⁵ ”Hallin Janne’ on kuin sankarinsa sarkanuttu: harmaa ja karhea, mutta



Kuorevetinen
tarinaperinne on
muuntunut nuoren
miehen kasvu-
kertomukseksi
elokuvassa *Hallin
Janne*.

lämmin, luja ja kotoinen. Se on ansio suomalaisessa elokuvassa”, totesi *Suomen Sosialidemokraatin* Eugen Terttula.⁷⁵⁶ Elokuvan ohjaajalle ja kritikoille sen ”aitous” ja ”kotoisuus” vaikuttaisivat syntyneen tapahtumapaikoilla tehdyn kuvauksen ja tunnistettavien työn kuvien, pellon raivauksen ja niiton avulla.

Toisaalta elokuvan ennakkomarkkinointi elokuvalehdissä osoittaa, ettei ”kotoisuutta” pidetty kaikkein vahvimpana yleisön puhuttelun keinona. *Elokuva-Aitassa* tekovaiheita seurattiin tiiviisti, mikä vahvisti mielikuvaa tulevan ”syksyn suurtapauksesta”, kuten elokuvan mainoksessa määriteltiin. Lehden ennakkojutuissa esillä olivat elokuvan ”tähdet” ja romantiikka. Pääosaan oli löydetty uusi näyttelijä, elokuvadebyyttinsä Jannena tekevä Helge Herala, jota esiteltiin yleisölle useissa artikkeleissa.⁷⁵⁷ Useiden artikkelien ja mainosten perusteella painottuu mielikuva elokuvasta, jossa naistähdillä ja Jannen naisseikkailulla on keskeisempi osa kuin kansan omalla perinteellä.

Mielikuva vastaa elokuvan tarinaa. Kansallinen, tai edes kuorevetinen paikallinen historia ei tematisoidu elokuvan tarinassa, vaan kyse on yksityisen henkilön, psykologisoidun ”nuorisorikollisen” kasvukertomuksesta.⁷⁵⁸ *Hallin Janne* näyttäytyy historiakulttuurina, jonka tehtävä ei tarkoituksellisesti ollut kansakunnan kertominen vaan jännityksen ja nautinnon tarjoaminen.⁷⁵⁹ Elokuvan tuotantoyhtiö ei myöskään hyödyntänyt kansallisen tematiikkaa tai historian statusarvoa pyrkiessään saamaan elokuvan taide-elokuvan veroluokkaan ennakkotarkastuksessa. Elokuvan taiteellisuuden kriteeriksi esitettiin sen psykologinen kehitystarina, eli elokuva pyrittiin liittämään ennemminkin ajankohdan nykyelokuvien joukkoon kuin menneisyyden kuvauksiin.⁷⁶⁰

Hallin Janne -elokuvaa kehystäneet puheet, elokuvan tarina ja kerronnan moodi antavat monitulkintaisen kuvan siitä, millaista historiakulttuuria elokuva oikeastaan oli. Tarinana ja ”elokuvatapauksena” se jatkoi romanttisten historiallisten seikkailujen perinnettä, ja oli siten osa nautintoja ja ajanvietettä tarjoavaa historiakulttuuria. Viranomaisille suunnatussa puheessa elokuvan historiallisuus, kansanballadi aihe, oli vain ”ulkonainen juoni”, ja elokuvan idea ja ansio oli sen psykologisoitu opetustarina.⁷⁶¹ Ohjaajan ja kriitikkojen tulkintojen kautta elokuva näyttäytyi aitoutta hakevana paikallisen kansanperinteen tallentajana. Tuotantoyhtiön ja kuorevetisen retoriikan ja markkinointitavan myötä elokuvasta rakentui vielä neljäs tulkinta. Siitä tuli uudenlainen, paikkakunnan nykyhetken markkinoinnin työkalu.

Hallin Jannen paikallisuuden juhlinta huipentui elokuvan ensi-iltaan, joka vietettiin elokuvateatteri Korpi-Elossa Kuoreveden Hallissa 31. päivä elokuuta 1950. Tätä ennen yleisöä oli houkuteltu paikalle muun muassa *Kuorevesi-Mänttä-Vilppula*-lehden ilmoitussivun maininnalla ”Kuoreveden oma elokuva – Kaikkien nähtävä” ja *Aamulehden* ilmoituksen lisäyksellä ”Lisäksi tuttuja paikkakuntalaisia elokuvattuna Kuorevedellä.”⁷⁶² Ilmoituksen perusteella voidaan tulkita, ettei paikallisen yleisön puhuttelu perustunut niinkään kotiseudun historian houkuttelevuuteen kuin ylipäätään kotiseudun näkymiin elokuvassa.

Myös itse ensi-iltatapahtuma näyttäisi korostaneen nykyajassa elävää Kuorevettä. Modernin maailman tapaan hallilaisen lehtokonetehtaan, Veljekset

Karhumäki Oy:n omat koneet lennättivät ensi-iltaan Halliin elokuvan pääosanesittäjiä ja helsinkiläisiä toimittajia. Heidän lisäksi ensi-illassa olivat läsnä elokuva tuottaja Mauno Mäkelä, ohjaaja af Hällström, kuvaaja Esko Töyri sekä paikallisten yritysten edustajia. *Kuorevesi-Mänttä-Vilppula* kertoi, että elokuvan väliajalla ”dipl. Ins. A. Sarparanta puhui kuorevesiläisten puolesta kiittäen siitä huomiosta, minkä paikkakunta oli saanut osakseen Hallin Jannen filmauksen yhteydessä sekä siitä, että kantaesitys tapahtui seudun omassa teatterissa”.⁷⁶³ Elokuvaesityksen jälkeen vietettiin juhlaa, jossa olivat mukana muun muassa Valtion metallitehtaiden ja Veljekset Karhumäki Oy:n edustajat.⁷⁶⁴ Varsin uudenvuoden tapaan ensi-ilta toi siis näkyvyyttä sekä tuotantoyhtiölle että alueen yrityksille valtakunnallisesti.⁷⁶⁵ Kun historiakulttuurissa olennaista on menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden yhtäaikainen läsnäolo, *Hallin Janne* -elokuva kokonaisuudessaan näyttäisi painottaneen nykyhetkeä ja tulevaisuutta: menneisyys tuotteistettiin nykyhetken käyttöön ilman taaksepäin suuntautunutta kunnioittavaa katsetta.

Sen sijaan elokuva *Härmästä poikia kymmenen* (Suomi-Filmi 1950) tuotantoprosesseineen korosti enemmän perinnettä. Ennakkomarkkinointi, tarina ja vastaanotto kehystivät elokuvan aitoa häjyjen historiaa kertovaksi kulttuurihistoriaksi. Tuotantoyhtiö Suomi-Filmi alleviivasi elokuvan paikallishistoriallista luonnetta ja pyrki myös perustelemaan tällä elokuvan arvoa. Valtion elokuvatarkastamolle osoitetussa kirjeessään tuottaja Risto Orko korosti elokuvan luoneen ”aitoa Pohjanmaan historiaa” ja toivoi tukea vastaavalle elokuvatoiminnalle, joka ”elävöittää voimakkaasti maamme historiaa”.⁷⁶⁶ Toisin kuin pienempi yhtiö Fenno-Filmi Suomi-Filmi vaikuttaa luottaneen siihen, että paikallisen menneisyyden kuvaaminen sekä toisi elokuvalla prestiisiä että puhuttelisi laajasti yleisöä.

Härmästä poikia kymmenen -elokuvan ennakkomarkkinoinnin esittämä poikkeuksellinen aitopohjalaisuus syntyi puvustuksen, rekvisiitan ja kuvauspaikkojen avulla ja ennen kaikkea alkuperäisen tekijyyden kautta.⁷⁶⁷ Elokuvan käsikirjoittaja oli tunnettu pohjalainen kirjailija ja *Ilkan* päätoimittaja Artturi Leinonen.⁷⁶⁸ Suurin huomio ennakkojulkisuudessa kuitenkin annettiin elokuvan pohjalaisille avustajille ja pääosanesittäjille, jotka olivat paikallisia harras-

tajanäyttelijöitä. ”Koskaan aikaisemmin ei maakunta ole ollut niin suuriprosenttisesti mukana kuin tällä kertaa. Varsinaisista roolinäyttelijöistä on 90 % maakunnan harrastelijoita, jotka Suomi-Filmi on haravoinut nuorisoseuroista eri puolilta Etelä-Pohjanmaata. Puhumattakaan suurista avustajamääristä, jotka kaikki ovat Härmästä ja lähiseudulta”, raportoi *Ilkka* kuvauksia.⁷⁶⁹

Lehtitekstit antoivat ymmärtää, että aitouden takeena eivät olleet ainoastaan paikkakuntalaiset, innostuneet näyttelijät ja avustajat, vaan että he olemuksellisesti olivat sitä pohjalaista heimoa, jonka historiaa tallennettiin filmille. ”[...] Tässä filmissä on hyvin huomattavalta osalta ’luonnonvoimia’, harrastajanäyttelijöitä ja puhtaita kansantyyppejä. [...] Monien esiintyjien isät ja isoisät ovat vielä olleet häyjä, ja jälkeläisillä on siitä syystä lukkarinrakkautta aiheeseen”, tuottaja Orko totesi.⁷⁷⁰ Häjyjen ”luonnonvoimat” saivat vielä vakuutensa *Uutisaitan* ja *Elokuva-Aitan* artikkeleissa, joissa huvittuneen hyvántahtoisesti kerrottiin Helsinkiin kuvauksiin saapuneiden avustajien reitistä käytöksestä. Yhtä aitoina esitettiin elokuvan körttiavustajat. ”Oman aidon ja vakavan värinsä antavat körttiläiset, joiden usko aikoinaan kukisti häjyt Härmän mailla. [...] Ketkään muut eivät kykenisikään esittämään körttikansaa yhtä aidosti ja uskottavasti kuin he itse. Siitä ovat filmimiehetkin yhtä mieltä”, kertoi *Ilkka*.⁷⁷¹

”Filmimiesten” lisäksi elokuvakriitikotkin olivat ihastuneita elokuvan ”aitoihin tyyppeihin”. ”Tuhansien seuranäyttämöiden uurastajien joukossa saattaa suorastaan piillä kotimaisen elokuvamme ylösnousemus, sen puuttuvan taiteellisen realismin sydän ja alkulähde”, intoutui *Ilta-Sanomien* Juha Nevalainen ylistämään harrastajanäyttelijöitä.⁷⁷² ”Väkevä kansanomainen realismi, elävä, hedelmällinen ja koreilematon kosketus suomalaisen maa-seutuun ja sen suoraluonteisiin ihmisiin. Ei voi muuta kuin onnitella filmin tuottajia siitä, että he ovat jättäneet Helsingin tunkkaiset studiot ja lähteneet tekemään elokuvaa Pohjanmaan ’häjyjen’ oikeille asuinsijoille, Etelä-Pohjanmaan avarille lakeuksille. Eikä siinä kyllin, [...] vaan sen lisäksi suuri osa pääosien esittäjistä, puhumattakaan lukuisasta avustajajoukosta, on ’häjyjen’ kotipitäjien, Härmän, Lapuan ja Isonkyrön isäntiä, tyttäriä ja poikia”, kiitteli *Satakunnan Kansan* nimimerkki Camera.⁷⁷³ Elokuvan kansatieteelliseksi

arvioitua pätevyyttä, aitoja pohjalaisia kuvauspaikkoja ja paikallisia näyttelijöitä pidettiin yleisesti elokuvan ansioina.⁷⁷⁴ Muutamat arvostelijoista näkivät *Härmästä poikia kymmenen* edustavan juuri oikeanlaista suomalaista elokuvaa: ”Mistä syytä ’Härmästä poikia kymmenen’ on hyvä elokuva? Ennen kaikkea siitä syystä, että se on kansallinen elokuva. Enemminkin – se on oikealla tavalla tehty kansallinen elokuva. ’Jotta voisi syntyä kansallinen elokuva, on sulauduttava kansaan – kansallinen aihe ei yksistään riitä’ – niin kuuluu etevän venäläisen ohjaajan Pudovkinin neuvo”, muistutti myös *Suomen Sosialidemokraatin* Eugen Terttula.⁷⁷⁵

Henkilöiden aitouden ja kansantyyppien korostamisen voi tulkita useammallakin tavalla. Ensinnäkin tuotantoyhtiölle se oli elokuvan kulttuurihistoriallisen aitouden takuu. Samalla se kytki elokuvan yhtiön aiempaan pohjalaiskuvaukseen *Pohjalaisia*-filmatisointiin (1925), jota myös markkinoitiin ”kansatieteellisen” aitouden avulla.⁷⁷⁶ Puhetapa rakensi mielikuvaa yhtiön sisäisestä, vakavasti otettavasta kansankuvauksen perinteestä. Toiseksi elokuva esitettiin paikallisen väestön omana elokuvana, kuin pohjalaiset itse olisivat tallentaneet omaa historiaansa valkokankaalle kotiseutuliikkeen mallien mukaisesti. ”Kerta kaikkiaan: ’Härmästä poikia kymmenen’ on Etelä-Pohjanmaan ja eteläpohjalaisten filmi, joka elävästi kertoo heidän isiensä historiaa ja jonka historian ’muistiinmerkitsemisessä’ he ovat itse omalta osaltaan erinomaisesti ja vakuuttavasti auttaneet”, tiivistä käsikirjoittaja Leinosen oma lehti *Ilkka* juhallisen Vaasan ensi-illan jälkeen.⁷⁷⁷ Kolmanneksi kansantyyppien käytön voi tulkita tuotantoyhtiön pyrkimykseksi realismiin, jolla pyrittiin puhuttelemaan totuudenmukaisempaa elokuvaa vaativia elokuvakriitikoita. Realismi tässä yhteydessä tarkoitti paitsi ihmisten kuvaamista ”jokapäiväisessä aherruksessa” myös henkilöhahmojen arkisia, kuluneita kasvoja ja olemusta, mikä oli tuttua venäläisten elokuvien kansankuvauksista.⁷⁷⁸

Samat kriittiset elokuvajournalistit vaativat myös nykyhetken sijoittuvia elokuvia, ja kiinnostavaa onkin, miten *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvan aitouden korostaminen samalla häivytti se historiallisen luonteen. Vaikka elokuvaan liittyneessä kirjoittelussa ilmaistiin selvästi, että kyseessä oli häyjen historiaa kuvaava elokuva, menneisyys näytti ikään kuin jatkuvan ja elävän

aidoissa kansantyypeissä. ”On monen kertaan todettu tosiasia, että meikäläiset seuranäyttelijät osaavat tehtävänsä silloin kun pääsevät esittämään omaa itseään [...] Sama nähdään jälleen tässä elokuvassa. Siinä eletään eikä näytellä, eletään muuatta maakunnan menneisyyden dramaattista vaihetta”, totesi *Vaasan* nimimerkki S.H.⁷⁷⁹

Sekä *Hallin Jannen* että *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvan tuotanto- ja vastaanottoprosessit näyttäisivät viittaavan siihen, että talonpoikaisen menneisyyden kuvauksissa menneisyys käsitettiin ajallisesti sekä tilallisesti. Menneisyys näytti elävän kotiseuduilla ja löytyvän maakunnista: ”Kun etelän mies joutuu vaeltamaan Isoon-Antin ja Rannanjärven elämän tiloil-la, hämmästyttää hän sitä muistitiedon ja tarinoiden runsautta, joka vieläkin kansan suussa kulkee polvesta polveen muistona häyjistä ja varsinkin isoosta miehistään”, todettiin *Uutisaitassa*.⁷⁸⁰ Samanlaisena menneisyyden löytöretkeilijänä esitettiin ohjaaja Roland af Hällström, joka sai kuulla muistitietoja Hallin Jannesta ja joka sattumalta löysi aidot kuvauspaikat.⁷⁸¹ Olennaista tässä on se, miten korostaessaan menneisyyden jatkuvuutta maakunnissa, elokuvalehdet ja kaupunkien sanomalehdet rakensivat katkosta nykyaikaisen kaupunkikulttuurin ja talonpoikaisen menneisyyden välille.⁷⁸² Aito menneisyys näytti elävän maaseudulla, mutta kun perinne siirtyi kaupunkilaiseksi elokuvakulttuuriksi ja tuotiin kaupungin valkokankaille, se muuttui, siitä tuli etäinen tarkastelun kohde.

Ylevöitetty kansanluonne

Härmästä poikia kymmenen -elokuvan tarina ja ilmaisu nostavat keskipisteeksi talonpoikaishistorian ja kansanluonteen. Aiempien suurmieseloku-vien tapaan *Härmästä poikia kymmenen* kertoo kansakunnan historiaa ja monumentalisoii sen toimijoita, tosin yksilön sijasta kollektiivin, pohjalaisen heimon. Heimohistoria esitettiin osana kansakunnan historiaa: ”Joka tapauksessahan puukkojunkkarien kausi on historiaa, yksi kuvio kansamme kehitysvaiheitten kokonaiskudelmassa, ja on sellaisena, niin kielteisine kuin myönteisinekin puolineen, otettava eri muodoissa mukaan kansamme aikakirjoihin”, perusteli elokuvan käsikirjoittaja Artturi Leinonen *Uutisaitassa*.⁷⁸³

Aikalaiset eivät elokuvan esittelyssä eivätkä kriitikkovastaanotossa suoraan käyttäneet monumentti-sanaa. Elokuvan yhteisölliseksi kuvattu valmistusprosessi sekä laaja levitys⁷⁸⁴ loivat mielikuvaa monumentaalisesta tapahtumasta suurmieselokuvien tyyliin. Elokuvan ennakkojulkisuus, ilmaisu ja tarina sekä vastaanotto jähmettivät kuvan pohjalaisesta talonpojasta aidoksi, alkuperäiseksi ja edelleen olemassa olevaksi. Vaikka muutamat kriitikot pitivät elokuvan häjyjä epärealistisen ihannoituina, ”sataprosenttisesti eteläpohjalaisen Artturi Leinosen” heimotuntemukseen luotettiin silti. Pohjalaisen ”kansanluonteen” ja ”mentaliteetin” kuvausta ei kiistetty.⁷⁸⁵ *Härmästä poikia kymmenen* tuottaman pohjalaisen talonpojan monumentin voikin tulkita symboloivan omintakeista suomalaista kansanluonnetta⁷⁸⁶, joka elokuvan ja siihen liittyvän kirjoittelun kautta on ylevöitetty pysyväksi arvoksi.

Elokuvan tematiikka toisaalta jatkaa suomalaisen talonpojan ihannonin perinnettä, joka eri muodoissaan oli elänyt kansallisromantiikan ajoista 1900-luvun puoliväliin asti.⁷⁸⁷ Toisaalta elokuvan esittämä talonpojan monumentti kytkeytyi kiinteästi sellaisiin puhetapoihin, jotka olivat nousseet esiin erityisesti sodanjälkeisellä ajalla: kotiseutuun ja paikallisuuteen pohjautuvaan isänmaallisuuteen, yhteisöllisyyteen sekä kysymykseen miesidentiteeteistä.

Härmästä poikia kymmenen -elokuvan pohjalainen talonpoika muistuttaa toimillaan suomalaiskansallisen historiankirjoituksen ihannesuomalaisesta talonpoikaa, jolla on aktiivinen roolinsa kansakunnan historiassa. Elokuvassa niin omalakisiet häjyt kuin rauhaa kaipaavat körttiläisisännätkin ovat Pohjanmaan historian toimijoita. Elokuvan voittajaksi nostaman, vakaan ja vahvan isännän kuva myötäilee Talonpoikauskulttuurisäätiön promovoimaa ideaa suomalaisesta talonpojasta, joka olisi paitsi Suomen menneisyyden myös tulevaisuuden tekijä. Tällaista monumentin asemaa talonpojille loivat muun muassa säätiön tilaamat teokset, historioitsija Eino Jutikkalan laatima historiantutkimus *Suomen talonpojan historia* (1942) sekä kansatieteilijä Kustaa Vilkunan ja valokuvaaja Eino Mäkisen *Isien työ. Veden ja maan viljaa* (1943).⁷⁸⁸

Pohjalaisuudella oli erityinen roolinsa tässä sotienvälisen ajan isänmaallisuuden ja paikallisuuden vuorovaikutuksessa. Pohjanmaa voitiin ymmärtää ”valkoisen Suomen” tukialueeksi ja Lapuan liikkeen syntypaikaksi ja siten

porvarillisen isänmaallisuuden leimaamaksi paikaksi. Samalla pohjalaisesta talonpojasta muodostui metonymia suomalaisesta ”valkoisesta” talonpojasta.⁷⁸⁹ Tällaista tulkintahistoriaa pohjalaisuudelle oli rakentunut sotien välisenä aikana muun muassa Artturi Järviluoman kirjoittaman näytelmän *Pohjalaisia* ja sen elokuvaversioiden (1925, 1936) kautta. Kimmo Laine on analysoinut *Pohjalaisen* näytelmän, oopperan ja elokuvien vastaanotto- ja tulkintahistoriaa. Hänen mukaansa vuonna 1914 ensiesityksensä saanut näytelmä elokuvaversioineen kanonisoitiin ajan kuluessa kansalliseksi: jos alkuperäisnäytelmä oli melodramaattinen kansannäytelmä, vuoden 1925 elokuva ymmärrettiin myönteisessä mielessä kansatieteelliseksi ja vuoden 1936 elokuvaversio kansalliseksi allegoriaksi Suomen itsenäisyystaistelusta.⁷⁹⁰ Vaikka Laine korostaa, ettei esitettyjä tulkintoja voi pitää totalisoivina⁷⁹¹, oletettavasti *Pohjalaisia*-näytelmän ja elokuvaversioiden tulkintahistoria vaikutti osittain myös siihen, miten Suomi-Filmin uusi ”pohjalaisnäytelmä” *Härmästä poikia kymmenen* ymmärrettiin.⁷⁹²

Pohjalaisuutta on merkitty *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvassa aiheen lisäksi puheen, performanssin, tunnettujen kansanlaulujen, puvustuksen, näytteillepanon ja maisemakuvaston avulla. Henkilöhahmot puhuvat murteellisesti, ja erityisesti miesten elekieli ja olemukset korostavat jäyhyyttä, auktoriteettia ja voimaa. Häijt ovat pukeutuneet pohjalaisiin kansallispuukuihin puukkoineen ja helavöineen. Körttiläisisännät ja -emännät puolestaan tunnistaa yksinkertaisista, usein mustista puvuista sekä miesten sileäksi kammatuista körttikampauksista.

Härmästä poikia kymmenen -elokuva yhdistää tunnistettavaan pohjalaisen aukeaan maisemaan kuvan maaseudusta, kynnytyistä tai kynnettävistä pelloista sekä taustalla siintävistä ladoista.⁷⁹³ Suuri osa elokuvan kohtauksista tapahtuu ulkotilassa tai kohtauksessa liikutaan ulkoa sisälle tai päinvaltoin.⁷⁹⁴ ”Yleissuomalaisen” tupanäkymän sijasta elokuvassa korostuvat näin pohjalaisiksi tulkittavat pihapiirit ja maisemat, jotka muodostavat kehyksen henkilöiden toimille ja dialogille. Ison Antin ja Jannen sekä Antin ja Iisakin keskustelut on useimmiten kuvitettu työn ohessa tapahtuviksi. Antin ja Jannen tekemä ”isien työ”⁷⁹⁵ merkitsee heidät perinteisiksi talonpojiksi ja samalla



Spektakelisoitu
isien työ.

rakentaa heidän luonnekuvaansa. Olennaista nimittäin on, että ainoastaan heidät näytetään perinteisissä töissä: pellolla, pajassa, riihessä tai myllyllä. Näin Antti siis poikkeaa muista häyjistä, joiden ei näytetä tekevän töitä. Myös körtti-isännät esiintyvät juonessa vain vapaa-ajallaan tai nimismiehen kanssa keskustellessaan.

Yleiskuva ja laaja kokokuva sekä selkeät ylä- tai alakulmat ovat tyypillisiä elokuvan kerronnalle. *Härmästä poikia kymmenen* alkaa yleiskuvalla häyjen käärryjonosta, joka ajaa hurjaa vauhtia maantietä katsojia kohti. Maantien toisella puolella virtaa joki ja ympärillä on peltoa. Taustalla näkyy latoja ja taloja. Alhaalla oleva horisontti korostaa taivasta ja pilviä, joiden avulla katse suuntautuu kauas lakeuksille. Kyseessä on paitsi esittelykuva, joka kertoo katsojille tapahtumapaikan ja elokuvan aiheen, myös tapa, jolla elokuvan kameratyö monumentalisoii ja spektakelisoii maiseman ja ihmiset sen keskellä. Yleiskuvaa käyttäviä maantiekohtauksia on elokuvassa useita, mutta erityisesti häyjen juhannusajon kuvauksessa on korostettu näyttävyyttä poikkeuksellisilla ylä- ja alakulmaotoksilla. Kohtaus kertoo häiriköinnistä, mutta samalla se kuvittaa häyjen voimaa ja vimmaa.⁷⁹⁶

Yleiskuvaa ja laajaa kokokuvaa aukeine maineen ja mataline horisontteineen käytetään paitsi kohtausten esittelykuvana ja joukkokohtauksissa myös ulkona tapahtuvissa keskustelukohtauksissa. Tämä kiinnittää henkilöt, erityisesti Antin ja Jannen, vahvasti pohjalaiseen maisemaan ja maahan. Pohjalainen luonne, talonpoikaisuus, itsenäisyys ja maa korostuvat erityisesti kohtauksessa, jossa Janne kesken peltotöiden valittaa isälleen häpeävänsä ihmisten puheita tästä. Peltomaisema taustanaan Antti paheksuu Jannen pehmeyttä ja vaatii tätä miehistymään: ”Silloon ei joka herra ja narri hyppää nenälle. Se oli kattoos niin, että ennen täällä kuka herrankutales tahansa hypitti talonpoikaa keppinsä yli. Mutta ny ei hypitä, ei ainakaan kun mä olen joukoss!” Keskustelun jälkeen Antti näytetään lievästä alakulmasta taivasta vasten kylvässä naurista kiivain kädenliikkein. Antti kävelee kohti kameraa uhkaavan joussimusiikin soidessa. Antin pohjalaista itsepäisyyttä henkivä hahmo voidaan tulkita paitsi vaaralliseksi myös talonpoikaisen itsenäisyyden monumentiksi, joka ei siedä nöyryytystä.

Vaikka Antti nostetaan esiin poikkeuksellisen ja ristiriitaisena, elokuvan kerronnan laajuus johtaa siihen, ettei kukaan henkilö nouse elokuvan ehdottomaksi päähenkilöksi vaan pohjalainen heimo kokonaisuudessaan.⁷⁹⁷ Ongelma, joka käynnistää elokuvan juonen, on pohjalaisen heimon jakaantuminen laista piittaamattomiin häyjiin ja Jumalan lakia noudattaviin körtteihin. Juoni paljastaa, että he kaikki jakavat saman pohjalaisen perusluonteen, joka on itsenäinen, vahva ja kuumaverinen. Onhan jopa vanhemmanpuoleinen körttiläisisäntä Pouttula kiivas käskemään ja tarvittaessa valmis taapелеmaan. Maakunnan huono hallinto, ”herrojen harjoittama hypytys”, on johtanut auktoriteettien romuttumiseen ja häyjen villiintymiseen. Häyjen ja körttien välinen taistelu on konkreettisesti taistelua lain ja auktoriteetin palauttamiseksi, mikä samalla esitetään neuvotteluksi oikeasta miehisestä käytöksestä yhteisössä.

Anu Koivunen ja Kimmo Laine ovat kiinnittäneet huomiota siihen, miten 1950-luvun suomalaissa elokuvissa nousee esiin ”mieskysymys”. Useissa ajankohdan lajityypeissä ja sarjoissa, kuten sotilafarsseissa, tukkilaiselokuviissa, rillumarei-elokuviissa sekä Pekka ja Pätkä -elokuviissa, kyse on miehen suhteesta miesyhteisöön, muuhun yhteiskuntaan tai miehen identiteetistä. Myös Koivusen ja Laineen pohjalaiselokuviiksi nimeämät *Hallin Janne, Härmästä poikia kymmenen* ja *Lakeuksien lukko* (SF 1951) kuuluvat heidän mielestään tähän joukkoon.⁷⁹⁸ On helppo olla samaa mieltä siitä, että elokuvissa *Hallin Janne* ja *Härmästä poikia kymmenen* on kysymys ”miehisyydestä”, tarkemmin sanoen oikeasta tavasta olla mies.⁷⁹⁹

Härmästä poikia kymmenen -elokuvan esittämä häyjen ja körttiläisten miehuustaistelu vertautuu 1940- ja 1950-lukujen taitteessa käytyyn keskusteluun suomalaisten kansanluonteesta ja kunnollisesta käytöksestä. Matti Peltonen on tutkinut tätä keskustelua, jonka yksi osapuoli oli 1940-luvun puolivälissä käynnistynyt kansalaisryhtiliike. Liikkeen tavoitteena oli parantaa suomalaisten käytöstapoja, eritoten juomatapoja. Tärkeä esiin nousut kysymys oli, onko suomalaisen kansanluonteen aiheuttaman ”huonon viinapään”, huonon käytöksen ja rikollisuuden syy biologia vai kulttuuri, eli voitiinko kansalaisia kasvattaa. Biologiaa korostanut sosiologian professori

Veli Verkko oli omissa tutkimuksissaan nostanut esiin erityisesti pohjalaisen kansanluonteen. Se oli esimerkki väkivaltaisesta, huonosti viinaa kestävästä heimosta. Vaikka Peltosen mukaan akateemiset piirit kävivätkin vilkasta keskustelua asiasta, yhteistä heille kaikille oli ymmärrys suomalaisia yhdistävästä kansanluonteesta ja siihen liittyvästä ”huonosta viinapäästä”.⁸⁰⁰ Ryhtiliikkeen käytösopas-hankkeeseen osallistunut kansatieteilijä Sakari Pälsi ei jakanut liikkeen johdon käsityksiä kansanluonteen huonoudesta. Hän halusi tuoda esiin perinteisen talonpoikaisen käytösihanteen, jonka Peltonen on tulkinnut rehtiydeksi.⁸⁰¹ Voidaan tulkita, että *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvan monumentalisoitu talonpoikainen kansanluonne perustuu juuri ajatukselle miehisestä rehtiydestä.

Vaikka Antti on riehuvien häjyjen johtaja, hän noudattaa tiettyä rehtiyden koodia, joka on yhtä kuin oikea miehinen käytös. Alusta alkaen Antti esittää tai selostaa koodiaan: vanhoja ja vaivaisia ei saa kiusata, oikea mies ei taivu muiden edessä, vanhojen miesten kanssa ei tapella, hän ei varasta, lapselliset pahanteot kuten ikkunoiden rikkominen ja kaivon sotkeminen eivät ole miesten töitä. Antin rehtiys nostaa hänet muiden häjyjen yläpuolelle. Ilsakki myöntelee Antin esittämiä koodeja, mutta se ei estä häntä osallistumasta ”epämiehekkäisiin” rikkomuksiin. Muut häjyt, varsinkaan Anssin Jukka, eivät koodia tunnista. Kun häjyt Jukan päähänpistosta villiintyvät kaatamaan viiliä Pouttulan kaivoon, lausuu paikalle tuleva Antti: ”Oliisitte saanu jättää sen tekemätä. Sellaaset ei oo miehen työtä. Brunnia ei saa pilata, eikä rippikouluflikkaa pilata.” Antti myös maksaa Pouttulalle häjyjen varkain ottaman lampaan, minkä Pouttula hyväksyy hyvitykseksi teosta eikä halua nostaa varkaudesta syytettä. Antti ja Pouttula jakavat saman rehtiyden koodin, mutta Antin ”hulluus”, liiallisuuteen kasvanut pohjalaisuus, on muuttanut hänen kiivautensa hurjuudeksi ja itsepäisyyden uppiniskaisuudeksi lain edessä. Liiallisuus tekee hänestä ongelmallisen miehen.

Miehekästä rehtiyttä kannattaa myös nimismies. Kuvernööri perustelee elokuvan alussa hänen nimitystään: ”Siksi, että te olette mies. Siellä junkkari-en mailla tarvitaan nyt miestä!” Kuitenkin rehtiyden koodi näyttää olevan erityisesti Pouttulan, körttiläisisännän käsissä. Hän neuvoa nimismiehelle,

miten lakia on sovellettava, ja nimimies mukautuu Pouttulan ja körtti-isäntien antamiin toimintaohjeisiin.

Nimismiehen, häntä tukevien körttitalonpoikien ja häyjien taisto päättyy häyjien tappioon. Vielä käräjillä häjyt aloittavat laulun: ”Hurja min oon ollut, ja tairan vielä tulla hurjaakin hurjemmaksi.” Mutta kirkonmäellä, kirkkoväen virren kuullessaan kahleissa olevat miehet hiljentyvät, ja Antti ja Iisakki ottavat jo nöyrästi lakin pois päästään. Se on merkki lopullisesta nöyrytymisestä Jumalan ja lain edessä, sillä lakin pois ottaminen ”ei ole ollut heillä tapana”. Nimismiehen luonakaan he eivät aiemmin voineet käydä lakki kourassa, vaan he heittivät lakkinsa jo ulkona portaille. Elokuva päättyy samaan yleiskuvaan, josta se alkoi, mutta nyt kärryjono kulkee hitaasti katsojista pois päin. Kyydisä istuvat häjyt kahleissaan. Reippaan kansanlaulun sijaan lauletaan *Lapuan taisteluvirttä*⁸⁰², joka päättyy sanoihin ”aina ja iankaikkisesti, aamen.” Kuva-kerronta alleviivaa loppusulkeumaa: elokuvan alun hurja meno on loppu, lait-tomuuden aikakausi on päättynyt.

Vaikka körtit ovat voittaneet ja häyjien alkukantainen voimakas ”veri” on kesytetty, pohjalainen kansanluonne, rehti miehisyyys jää elämään körttien yhteisössä. Tästä kertoo myös Antin pojan ”miehistyminen”, kasvaminen rehtyden koodiin sekä Katrin ja Jannen avioliitto. Elokuvan loppusulkeuma, liiallisuuden poistaminen, mahdollistaa talonpoikaisen, pohjalaisen kansanluonteen monumentin, jonka ytimeksi on osoitettu pysyvä arvo, rehtiys.

Elokuvan loppu toimi myös perusteluna *Ilkan* nimimerkki Philomusuk-selle, joka näki elokuvan voittajana esivallan ja uskonnollisen herätysliikkeen. Siksi hänen mukaansa elokuvan tendenssi oli kunniallinen, eikä ”puukko-junkkareita, mellastelijoita ja murhamiehiäkin ihannoiva filmi”, vaikka joku ”kehittymätön katsoja” voi sen niinkin nähdä.⁸⁰³ Philomusuksen tekstiä voi tosin lukea hiukan liian innokkaana puolustuspuheenvuorona, eli osoitukse-na elokuvan monitulkintaisuudesta. Tauno Palon esittämä Isoo-Antti, häyjien näyttävästi kuvattu vauhdikas maantiehurjastelu ja heidän komeaksi tarkoitettu kuorolaulunsa tarjoavat myös mahdollisuuden ihailuun sekä audiovisuaalisesta maailmasta nautiskeluun. Saattaa olla, etteivät lopun ansaituksi esitetyt tuomi-ot ja uskonnollisen harras tunnelma voineet torjua tätä mahdollisuutta.⁸⁰⁴

Ainakin osa aikalaiskriitikoista oli ”kehittymättömiä katsojia”, joiden arviossa yhdistyi Antin ja Ilkan hahmojen sekä näyttelijäsuoritusten ihailu. Palo nähtiin ”remssein ottein ja miehekkäästi” näyttelivänä, ”miehekkään sympaattisena” ja ”rehevänä ja voimallisena” Isoo-Anttina, jolla ”oli väkevä miehin kunniantunto ja peräänantamaton sisu”. Yrjö Kantonimen Ilksissa oli ”sitä miehekkyyttä, jota häyryssä kaikesta huolimatta oli”; ”miehistä iskevyyttä, mehukkuutta ja sinnikkyyttä”, hän oli ”vapautunut ja sympaattinen, kaikessa lujudessaan aito ja tosi”, ”rehti ja luonteva”.⁸⁰⁵ Näyttää siltä, että kriitikoiden ihailun oli herättänyt juuri roolihahmoihin rakennettu ”mieheks” kansanluonne.

Elokuvan monumentalisoima talonpoikainen kansanluonne näyttäytyy sotienvälisen ajan suurmieskultin jatkona. Jos itsenäistynyt kansakunta tarvitsi monumentalisoituja yksilöitä symboloimaan kulttuurista edistystään ja ominaisluonnettaan, 1950-luvun alussa monumentalisoinnin kohteeksi valittiin kollektiivi, joka edusti perinteitä ja kansanluonnetta.⁸⁰⁶ Suomi-Filmi onnistui yhdistämään elokuvaan suomalaiskansallisen aatemaailman, spehtaakkelisoinnin, vauhdin, aitouden ja arvokkuuden siten, että elokuva puhuteli aikalaisia ja sai kunnianimen kansallinen.

Säkkijärven polkka, lohtu ja ajanviete

Fennada-Filmi perusteli *Säkkijärven polkan* laadukkuutta valituskirjeessään Elokuvalautakunnalle: ”Vili Vesterisestä [...] ei ole tehty mitään jalustalle korotettua ihannetta, kuten esim. amerikkalaisessa elämäkerta-elokuviissa on tapana. [...] ei hanurimestaruuttakaan voiteta pelkän soittamisen ilon ja luontaisten lahjojen avulla, vaan että sekin vaatii ankaraa työtä ja musiikin teorian hallitsemista. [...] Kun elokuvaan lisäksi on onnistuneesti liitetty välähdyksiä katoavasta karjalaisesta kansankulttuurista, elokuvan tunnelma on kokonaisuudessaan miellyttävä, välitön ja aidosti karjalainen ja elokuva on teknillisesti huolellista ja hyvinhallittua työtä [...].”⁸⁰⁷ Oikea moraali (työteliäisyys), tekninen laatu ja suomalaisuus, joka tässä yhteydessä määrittäi ei-amerikkalaisuudeksi ja karjalaiseksi perinteeksi, tekivät yhtiön puheessa elokuvasta laadukkaan kotimaisen ajanviete-elokuvan.

Aikalaisnäkökulmasta kansallinen, karjalainen perinne saattoi perustella elokuvan laatua, mutta samalla se on myös olennainen osa koko elokuvan ideaa.⁸⁰⁸ *Säkkijärven polkan* viihdyttävyyys rakentuu sen esittämälle ”karjalaisuudelle”, jolla on samalla pyritty puhuttelemaan siirtokarjalaista väestöä. Puhuttelu perustui sotaa seuranneen Karjalan alueiden luovutuksen aiheuttamaan traumaan ja koti-ikävään.

Siirtokarjalaisten muistelukerrontaa 1980–1990-luvuilla tutkinut Tarja Raninen-Siiskonen on esittänyt, että sodan aikana yleistynyt Karjalaa käsittelevä kirjallisuus, lehdet, karjalaisjärjestöissä esitetyt laulut ja radio-ohjelmat toimivat siirtokarjalaisten muistojen ja karjalaisen identiteetin sekä yhteisöllisyyden vahvistajina. *Säkkijärven polkka* asettui osaksi tätä sodanjälkeistä laulujen, lehtien ja kirjojen joukkoa, jonka avulla erityisesti kotinsa menettäneet siirtokarjalaiset toisaalta työstivät henkilökohtaista traumaansa, toisaalta vahvistivat muistojaan.

Raninen-Siiskosen mukaan Karjala-aiheiset romaanit ja runot ovat usein olleet sävyiltään nostalgisia ja muuttumatonta menneisyyttä kuvaavia.⁸⁰⁹ Samanlaiset kerronnalliset ja ilmaisulliset ratkaisut ovat tyypillisiä myös *Säkkijärven polkka* -elokuvalle. Elokuvan kerronnan muistelua korostavan takautumaratkaisun voi nähdä osana yleistä nostalgiapuhetta. Katsojia kutsutaan osallistumaan Vilin muistoihin ja kokemaan lapsuus ja nuoruus Karjalassa. Lisäksi elokuva rakentuu aikalaisyleisölle tutuille karjalaisuuden merkeille, jotka jopa stereotyyppisesti toistavat muuttumattomia kuvia Karjalasta ja karjalaisuudesta. Karjalaisuudella merkitseminen alkaa jo elokuvan nimestä *Säkkijärven polkka*, joka viittaa rauhanneuvotteluissa Neuvostoliiton puolelle jääneeseen kuntaan ja karjalaisjärjestöjenkin juhlissaan suosimaan sävelmään⁸¹⁰.

Erityisesti Vilin nuoruutta kuvaavassa alkujaksossa karjalaisuutta kuvataan perinteisten maisemien, työtapojen ja Karjalan murteen avulla. Lehmät käyskentelevät rantaniityllä lehmisavujen kytissä kuin Eero Järnefeltin maalauksessa ikään. Lapsuudenystävä Mirja harrastaa savenvalantaa kuuluisan Kyyrölän kylän savenvalantaperinteen tapaan.⁸¹¹ Pirtissä luodaan iltapuhteena loimia ja soitetaan kannelta.

”Kansatieteellinen” pirttikohtaus on myös temaattisesti keskeinen, sillä se selittää ja perustelee Vilin kansallisen merkityksen. Kohtauksessa renki Vili saa työnantajaltaan, Mirjan perheeltä, osittain lahjaksi ensimmäisen oman harmonikkansa. Pöydän päässä kanteleen kera istuva vanha, runonlaulajatyypinen vaari näppäilee Vilille malliksi *Säkkijärven polkan* melodian, jota luonnonlahjakas Vili alkaa heti soittaa. Vilin soitto on siis suoraa perintöä Karjalan laulumailta ja kansan keskuudesta.

Yhdessä kohtauksessa kansallismaiseman esittelyn voi tulkita jopa ulkopoliittiseksi vihjaukseksi. Kun Vili ja hänen uusi ystävänsä Jaakko etsivät Viipuriin saavuttuaan opiskelijaboksia, he ihmettelevät vanhan muorin rähjäisen ullakkokamarin kalleutta, sillä vuokra kuulostaa ”kokonaiselta omaisuudelta”. ”Katsohan sie poika tätä näköallaa, ommaisuuden arvoinenhan tää onkii!” muori vastaa ja hinkkaa likaiseen ikkunaan aukon, josta näkyy Viipurin linna. Samalla alkaa kuulua kuoron laulamana tunnettu ja siirtokarjalaisten keskuudessa suosittu⁸¹² *Karjalan kunnailla* -laulu.

Päähenkilöiden puhuman Karjalan murteen lisäksi myös heidän luonteensa kuvastavat tuttuja karjalaisiksi oletettuja piirteitä. Vili edustaa hauskaa, vilkasta ja mukavuudenhaluista karjalaispoikaa, joka luovii elämässä välillä sitä lapsellisesti ihmetellen. Sirkeä Mirja puolestaan edustaa toimeliasta ja herkkätuntoista Karjalan tyttöä, jonka sydäntä Vilin soitto ”käy kummasti koprasemaan”.⁸¹³

Aikalaiskriitikotkin lukivat elokuvaa karjalaisuuden mielikuvien avulla. Elokuvassa nähtiin ”eloisaa karjalaisuutta”, ”kannakselaista kyläyhteisön kuvausta” ja välähdyksiä Viipurin ”mielenkiintoisista miljöistä”. Näyttelijöiden karjalanmurteen luistavuuteen kiinnitettiin huomiota.⁸¹⁴ Aikalaisnäkökulmasta perinteinen karjalaisuus näytti osin liialliseltakin ulkoilmamuseotunnelmineen: ”Nähdyt kuvat ovat melkein kansatieteellistä tutkielmaa karjalaisesta elämänympäristöstä turistien ja kansakoululaisten tarpeiksi”, totesi *Suomen Sosialidemokraatin* nimimerkki I. L.-s.⁸¹⁵ Tästä huolimatta karjalaisuuskuvaukseen suhtauduttiin myönteisesti, kuten koko elokuvaankin. Elokuvan ajateltiin olevan ”kaikkien karjalaisten toive-elokuva”, mutta sen arveltiin vetoavan muihinkin kuin karjalaisiin.⁸¹⁶



Elokuva ei puhutellut vain aiheellaan, musiikillaan ja kuvillaan, vaan sen rakenne kutsuu katsojia kokemaan keskeiskuvittelun avulla kaihoa ja iloa menetetyistä nuoruudesta ja kotipaikasta. Pääosa elokuvan juonesta sijoittuu takautumaan, jossa keski-ikäinen Vili muistelee nuoruuttaan. Tämän lisäksi elokuvassa on kolme erillistä kaihon tunteita rakentavaa haaveilu- ja muistelukohtausta, joista kahteen liittyy olennaisesti tunnettu ja tunteita korostava ”karjalainen” musiikki. Sinänsä nämä kolme muistelukohtausta ovat oikeastaan anakronistisia, sillä elokuvan tapahtumat kuvaavat aikaa ennen Karjalan luovutusta, eivätkä elokuvan henkilöt ole kokeneet sitä.

Säkkijärven polkan
idyllinen Karjala.

Ensimmäinen näistä kohtauksista on eräänlainen takautuma takautumassa tai unelmointia: nuori Vili haaveilee kodista, Karjalasta ja Mirjasta istuessaan tylsällä oppitunnilla musiikkiopistossa. Vilin silmin katsoja näkee kesäisiä maisemakuvia niityn varsilta ja rannalta sekä Mirjan saventalantaharrastuksessaan. Samaan aikaan Vilin oppilastoverit laulavat tunnettua *Karjalan kunnailla* -laulua.

Toisessa kohtauksessa aikuiset Vili ja Mirja ovat muuttaneet Helsinkiin ja kesken muuttopuuhien ryhtyvät muistelemaan yhteistä lapsuuttaan Karjalassa. Lähikuvin tiiviisti kuvattu kohtausta korostaa Vilin ja Mirjan herkistyneitä tunteita, samoin kuin kuiskaten lausutut repliikit, joissa toistuu ”muistat sie”. ”En mie unohda sitä millonkaan”, sanoo Mirja. ”En miekään”, myöntää Vili. Jälleen kerran kohtaukseen yhdistetään tunnettu ja karjalaiseksi identifioitava sävelmä, *Reppurin laulu*.⁸¹⁷ Keskustelun kuullut Vilin ja Mirjan ystävä Jaakko alkaa soittaa melankolista sävelmää pianolla, minkä aikana Vili ja Mirja istuvat vaiti käsi kädessä toisiinsa, tai kaukaisuuteen, surumielisesti katsoen. Elokuvan lopussa on samanlainen, yhteistä muistelua ja yhteisyyttä kuvaava kohtausta, kun Mirja ja Jaakko naimisiin mentyään soittavat Vilille. Kiinnostavasti puhelin kuvataan karjalaisten yhteydenpidon ja yhteisyyden välineenä, kuin he olisivat toisilleen soittelevia, eri puolille Suomea sijoitettuja siirtokarjalaisia.⁸¹⁸ ”Siek siell oot”, Mirja kysyy. ”No, mie, mie”, vastaa Vili. Samaan lähikuvaan rajatut Mirja ja Vili puhuvat ilosta itkemisestä ja Mirja kutsuu Vilin tulevan lapsen kummiksi. Vili lopettaa puhelun humoristiseen repliikkiin ja jää yksin vanhaan asuntoonsa harmonikkansa kanssa.

Elokuvan nostalgisista ja surumielisistä kohtauksista huolimatta sen yleis-tunnelma on iloinen ja viihdyttävä. Vili itse suhtautuu ongelmiinsa huolettomasti ja toipuu varsin nopeasti nöyryytyksistä ja ongelmistaan. Juonessa vaihtelevat tunnelmalliset ja koomiset kohtaukset. Kaihon ja iloisuuden vuorottelu ja Vilin luonne voidaan tulkita stereotyyppisen karjalaisuuden kautta. Niin Vilin luonteen kuin koko elokuvan voidaan nähdä ilmentävän ”karjalaista ailahtelevaisuutta”⁸¹⁹ ja optimistista traumaista selviytymistä. Duurin ja mollin vaihtelu oli myös tuttua sota-ajan ajanvietemusiikin ystäville, joille tämänkaltaisen kerontamuoto saattoi tarjota tunnistettavan ja viihdyttävän kokemuksen.⁸²⁰

Elokuvan lohduttavuus ja ajanvietteellisyys perustuu sujuvaan tunnelmien vaihteluun. Sodan ja menetyksen traumaan tarjotaan vuorotellen voimaannuttavaa huumoria ja kaihoisaa muistelua, niin ettei kumpikaan painotu liikaa. Elokuva on mahdollistanut muisteltavien kuvien ja äänien lisäksi kuvitteellisen tilan, jossa katsoja voi muistella yhdessä muiden kanssa ja tästä yhteisyydestä nauttien.

Vieraana kansallismaisemassa

Mä oksalla ylimmällä -elokuva ei kerro kansallisen suurmiehen elämästä eikä säveltäjä-laulunopettaja Gabriel Linsénin elämää myöskään tematisoida osaksi kansakunnan menneisyyden vaiheita. Kyseessä on yksityinen tarina, Linsénin ihana ja samalla ahdistava muisto.⁸²¹ Silti tämä yksityinen tarina on asetettu kansallisiin puitteisiin. Elokuvan nimi on johdettu Zacharias Topeliuksen runosta *Kesäpäivä Kangasalla*, jonka Linsén sävelsi. Laulu myös toimii elokuvan johtosävelenä, ja sen sävellystyö esitetään Linsénin muistelun huippukohtana. Tuo huippukohta sijoitetaan juonen keskeiseen jaksoon Kangasalle, jota kuvitetaan topeliaanisin järvimaisemin. Maisema spektakelisoidaan⁸²² tavalla, jonka voi tulkita perinteiseksi kansallismaiseman ylevöittämiseksi.

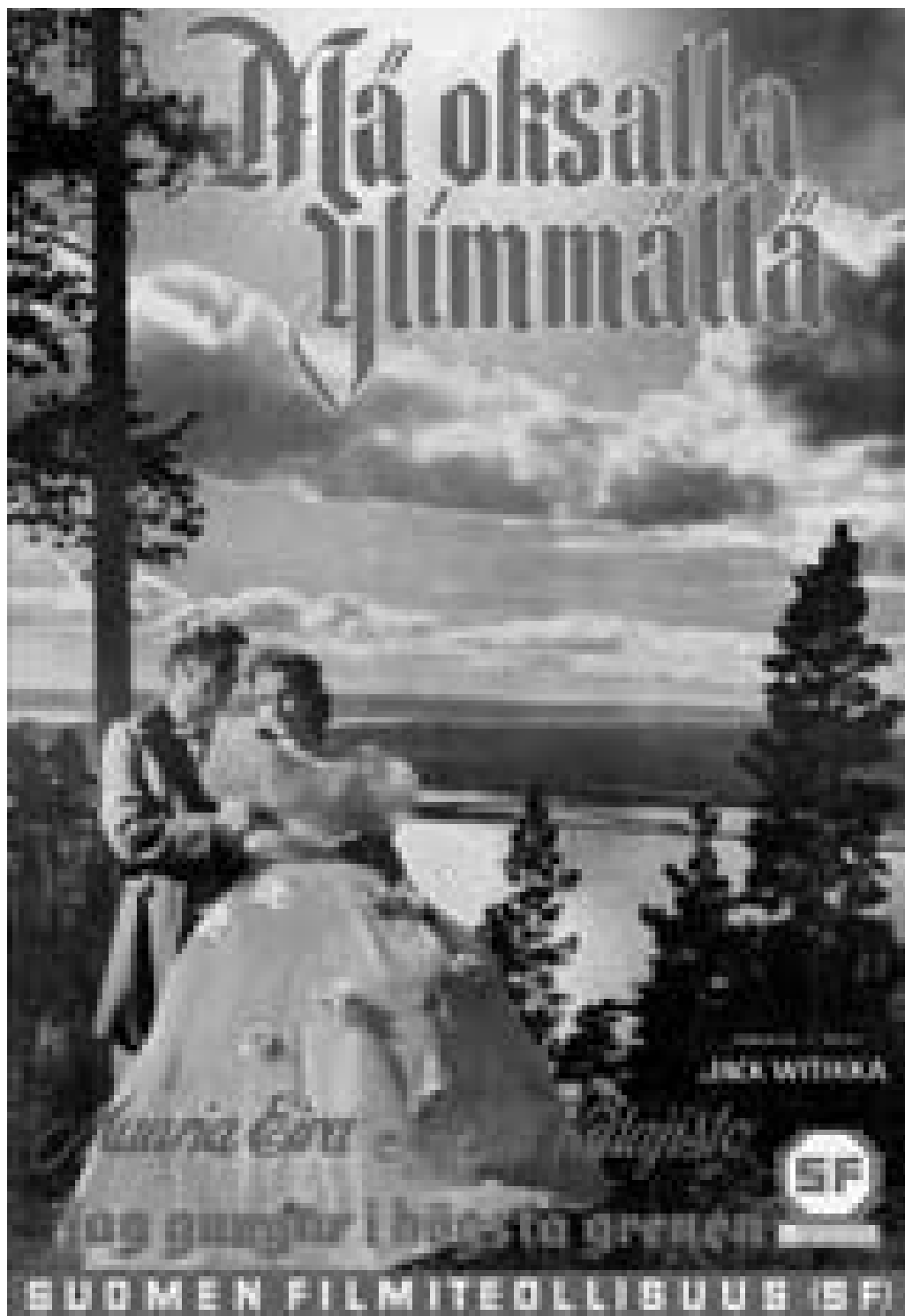
Aikalaisvastaanotto antaa kuitenkin viitteitä siitä, että elokuvallistettu kansallismaisema ymmärrettiin pääosin muulla tavoin kuin kansallistunteen kohottamisena. Seikka, ettei kovin moni kriitikko edes erityisesti maininnut elokuvan topeliaanista lähtökohtaa tai maisemakuvastoa, kertoo kuvaston banalisoitumisesta. Kangasalan kansallismaisemasta oli tullut samanlainen arkipäiväistynyt osa suomalaista perusmaisemaa kuin *Orpopojan valssin* ja *Tytön huivin* tanssilavat, maantiet ja kylänraitit. Toisaalta aikalaiskriitikoiden puhe ”luonnonkauniista maisemista” tai ”kiiltokuvista” viittaa siihen, että Kangasalan maisemakuvasto voitiin tulkita nautinnolliseksi turistisen katseen kohteeksi tai jopa vähäarvoiseksi kitsiksi.

Kansallismaisema on kollektiivinen mielikuva suomalaisesta maisemasta osana suomalaisuuden representaatiota.⁸²³ Jos ajatellaan, että kulttuurinen muisti tuottaa kansallista identiteettiä ajallisesti, niin kansallismaisema rakentaa sitä tilallisesti. Suomessa luonnolla ja maisemalla on ollut keskeinen rooli kansallisen identiteetin tuottamisessa jo siitäkin syystä, että valtion oma historia on nähty lyhyenä.⁸²⁴ Yksittäiset mielikuvat kansallisesta maisemasta muodostavat kansallisen kuvaston, joka ei ole pysyvä, vaan sitä tuotetaan jatkuvasti uudelleen ja siihen kuuluvat yksittäiset maisemat saattavat vaihtua.⁸²⁵ Kangasalan harjulta nähtyä järvimaisemaa voi kuitenkin pitää klassikkona, joka on kuulunut osana kansalliseen maisemakuvastoon jo pitkään.

Kangasalan järvimaisema ei vielä ollut mukana Zacharias Topeliuksen koostamassa, alueelliseen ”edustavuuteen” perustuvassa maisemakuvastossa, joka konkretisoitui hänen toimittamassaan kirjassa *Finland framstäldt i teckningar* (1845–1852).⁸²⁶ Topelius kuitenkin osoitti Kangasalan kansallisen arvon *Sylvias visor* -kokoelmaan (1854) kuuluvalla runolla, joka käännöksessä sai nimekseen *Kesäpäivä Kangasalla* (1898). Runossa kaukomailta palannut lintu ylistää Suomen luontoa: ”O hur det fattiga Finland är rikt på skönhet ändå! O hur af guld och af silfver dock stråla dess sjöar blå! Här ha i sorg och i glädje sin lyra sångerna stämt och härma i stilla gungning de klara sjöarnas skämt.” Runon lopussa sinetöidään luonnon ja Jumalan liitto, kun lintu kiittää tätä kauniista maastaan.⁸²⁷ Sinänsä (järvi)maiseman ihailu korkealta mäeltä ei ollut Topeliuksen keksintöä. Aihe oli tuttu paitsi romantiikan ajan länsimaisesta taiteesta myös jo aiemmasta kuvausperinteestä. Kirjallisena sitä olivat Topeliuksen lisäksi käyttäneet Suomessa muun muassa Frans Mikael Franzén ja J. L. Runeberg.⁸²⁸ Topelius kuitenkin yksilöi ihaillun maiseman ja kiinnitti sen näin osaksi kansallista kuvastoa.

Linsénin sävellys ja myöhemmin Oskar Merikannon siitä tekemä muunnelma tekivät runosta entistä tunnetumman 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa. *Kesäpäivä Kangasalla* oli suosittu seurapiirilauluna sekä ravintoloiden niin kutsutun salonkimusiikin ohjelmistossa.⁸²⁹ Kuvina Kangasala esiintyi paitsi 1800-luvun kuvataiteessa myös myöhemmin 1900-luvun alkupuolella maisemavalokuvissa.⁸³⁰

Aikalaisyleisölle *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvan Kangasala-jakson maisemakuvat olivat siis tunnistettavia kahdella tasolla. Ne edustivat tyyppillistä suomalaista ylhäältä päin nähtyä järvimaisemaa sekä erityistä, Topeliuksen ylistämää kansallismaisemaa. Jakso alkaa ja päättyy panoraamakuvalla Kangasalan harjulta *Kesäpäivä Kangasalla* -laulun musiikin siivittämänä. Jakson alun otokset on kuvattu lintuperspektiivistä: kamera panoroi ensin metsien laikuttamaa järvimaisemaa vasemmalle, väliin leikataan pysähtynyt maisemakuva ja tämän perään toinen joka jatkuu panoroitina oikealle. Tämän jälkeen siirrytään seuraamaan Gabrielin ja Marian kesänviettoa Kangasalla. Se tiivistetään muutamiin suhteen tilaa kuvaaviin kohtauksiin sekä pariskunnan



Dra oksalla ylümällä

JANNE ERIK

JANNE ERIK

JANNE ERIK



SUOMEN FILMITEOLLISUUS (SF)

ajanviettoon luonnossa, mihin katsojakin voi kuin turistina osallistua.

John Urryn käsite turistinen katse (*tourist gaze*) viittaa siihen, miten turismi on sosiaalisesti organisoitu ja systemaattinen käytäntö, joka tuottaa turisteille arkipäivästä poikkeavia kohteita nautittavaksi, katsottavaksi ja kulutettavaksi.⁸³¹ Konkreettisen matkailun sijasta elokuvan Kangasalan-jakso tarjoaa katsojalle mahdollisuuden osallistua ”nojaatuolimatkalle” Kangasalan kuululle harjulle, joka ensin esitellään ja merkitään tunnetuksi jakson alun musiikilla ja yleiskuvilla. Gabrielin ja Marian liikkueissa luonnossa kamera seuraa heitä, mutta he eivät puhu mitään ja juonen kulku on hidastunut. Katsojilla on mahdollisuus keskittyä ihaillemaan maisemaa, ensin pariskunnan soudellessa ja myöhemmin heidän kiivetessä harjulle.

Souturetkä kamera seuraa rannasta, jolloin rakastavaiset veneineen muodostavat osan järvi-idyllistä. Soutukohtaus kuitenkin päättyy lyhyeen otokseen avoimesta järvimaisemasta, jonka alaosassa näkyy veneen kokka: katsoja kutsutaan mukaan souturetkelle maiseman sisään. Samoin harjukohtauksessa katsoja pääsee ihaillemaan kuulua maisemaa. Kohtaus alkaa harjun juurelta, jossa Gabriel ja Maria lähtevät kävelemään selkä katsojaan päin ylös rinnettä. Seuraavassa otoksessa katsoja jo ikään kuin odottaa Gabrielia ja Mariaa ylhäällä männyn juurella (hengästyttä!) valmiina kohdistamaan katseensa alhaalla hohtavalle järvelle. Rakastavaiset asettuvat vierekkäin puun juurelle ja heitä kuvataan takaa järvimaisemaa vasten, sitä tarkastelemassa. Samalla orkesterin soittama *Kesäpäivä Kangasalla* -musiikki alleviivaa katsomiskokemusta. Tämän harjukävelyn jälkeen Gabrielin esitetään säveltävän kuuluisan laulunsa haltioitumisen vallassa. Vaikka elokuvan tarinassa harjukävely merkitsee Gabrielin ja Marian suhteen huippukohtaa, onnen huipentumaa, elokuvan juoni esittää sen turistisen maisemamatkailun muodossa. Huomion ja katseen kohteena on kansallismaisema, ei niinkään siinä liikkuvat rakastavaiset ja heidän suhteensa.⁸³²

Kaikkia aikalaisia tämä turismi ei viihdyttänyt. ”Kangasalan tapahtumat tuntuivat luonnonkauniista kehyksistään huolimatta... ikäviltä ja pitkäveteisiltä”, totesi *Uuden Suomen* Leo Nordberg.⁸³³ Toisaalta osa kriitikoista kiitteli elokuvan kauniita maisemia. ”Kauniita maisemia ja kauniita nuoria ihmisiä

katselee mielellään”, myönteli *Elokuva-Aitan* Valma Kivitie vaikkei täysin ollutkaan tyytyväinen elokuvaan.⁸³⁴ Kangasalan ympäristön ehkä paremmin tunteva *Aamulehden* kriitikko Olavi Veistäjä puolestaan oli tyytymätön siihen, miten kansallismaisema esitettiin: ”Kangasalan kauniit maisemat on kuvattu kumman ylimalkaisesti ja vailla Suomen luonnon herkkyyttä.”⁸³⁵

Epäherkkyydellä Veistäjä saattoi tarkoittaa kuvan huomattavaa jyrkkyyttä, joka tekee puista tummia silhuetteja ja vedestä ja taivaasta hohtavan valkean. Luontokuvien jyrkkyys nostaakin esiin vielä yhden lukureitin Kangasalan-jaksoon. Kyseessä on Gabrielin muiston mielenmaisema, jossa tummanpuhuvat sävyt vääristävät kansallismaiseman kauneuden. Tämän tulkinnan mukaan tunnettua maisemaa on käytetty ilmaisun apuna murtuneen henkilökuvan luomisessa. Järvinäkymät eivät ole vain ihailevan katseen kohteita vaan osa Gabrielin vääristynyttä muistoa, joka on samalla kertaa huikean onnellinen ja synkeän murheellinen. Aikalaiskriitikoista kukaan ei suoraan viitannut tällaiseen tulkintaan, mutta Veistäjän huomio epäherkkyydestä samoin kuin *Helsingin Sanomien* Paula Talaskiven kommentti ”silmiä mielisistä sommitelmista” ja ”tavallisuudesta poikkeavista ratkaisuista” antavat ymmärtää, ettei elokuvan luontokuvaus ollut aivan tavanomaisten konventioiden mukaista.⁸³⁶

Muutamalle aikalaiskriitikolle elokuvan maisemakuvaus ei ollut mikään erityinen kiitoksen kohde ja osoitus ilmaisun laadusta, päinvastoin arvostelijoiden sananvalinnat kertovat heidän pitäneen elokuvaa kitsinä. Kitsillä tarkoitan tässä yhteydessä teosta, jonka ymmärretään yrittävän olevan taidetta, mutta ei sitä ole.⁸³⁷ *Itä-Hämeen* nimimerkki -pola tokaisi moniselitteisesti elokuvan sisältävän tarpeeksi ”Suomen suvista luontoa ja liiteri-idyllejä”.⁸³⁸ *Ilta-Sanomien* Jussi Montonen oli sanoissaan vielä jyrkempi. Montosen mukaan elokuva tarjosi ”romanttisia postikorttikuvia” ja ”kiiltokuvia”. Hänestä elokuvasta oli yritetty tehdä ”uupperaa”, mutta siitä puuttui ”elävä henki”, eli Montonen syytti tekijöitä suoran sanoin tekotaiteellisuudesta.⁸³⁹ Tässä tulkinnassa kansallismaisema ei siis enää ollut miellyttävää katsottavaa, saati itsestään selvää Suomi-kuvaa, vaan jo jotakin liikaa kierrätettyä ja kliseistä.

Elokuvan vastaanotto antaa viitteitä siitä, miten aiemmin kansakunnan kertomiseen liitetty ylevyys oli tulkinnoissa muuttunut arkiseksi tai jopa

mauttomaksi piirteeksi. Sodanjälkeisissä elämäkertaelokuvissa päähenkilö ja hänen elämänsä rakentavat suomalaisuutta kansan, paikallisuuden ja maiseman avulla. Siten ne ovat luoneet jatkuvuutta, lohtua ja tulevaisuutta. Toisaalta kansalliseen menneisyyteen tai maisemaan on saatettu liittää aiemmasta poikkeavia tuntemuksia kuten nostalgiaa ja melankoliaa tai ne on voitu tulkita toisin, ajanvietteeksi, arkiseksi tai naurettavaksi.

Yksilöt ja yhteisöt kansallisen menneisyyden tarinassa

Henry M. Taylor on esittänyt, että elämäkertojen päähenkilöille on ominaista kaksinainen olemus (*der doppelte biographische Körper*). Yhtäältä henkilö on reaalin kuolevainen ihminen, toisaalta symbolinen, jonkin yksittäistä henkilöä suuremman kokonaisuuden tai periaatteen edustaja.⁸⁴⁰ Suurinta osaa tarkastelemistani historiallisista elämäkertaelokuvista luonnehtii Taylorin kuvaama kaksinaisuus. Vaikka tarina nostaa esiin yhden henkilön ja hänen elämänsä, tuo elämä saa merkityksensä yhteisöstä. Elämäkertaelokuvan päähenkilö on kansakunnan kertomuksen päähenkilö. Samalla yksilön ja kollektiivin, päähenkilön ja kansan välisiä suhteita leimaa jännitteisyys. Toisaalta kansakunnan kertomuksen päähenkilö saa osakseen tukea, rakkautta ja iha-
lua, toisaalta hänen kohtalonsa on uhrautuminen tai yksinäisyys.

Käsityksen poikkeusyksilöstä, joka esimerkiksi johtaa kansakunnan kehitystä, voi jäljittää 1800-luvun romantiikan aikaan.⁸⁴¹ Suomessa muiden muassa kansallisuusaatteen etumiehet kuten Topelius ja Snellman näkivät poikkeusyksilöt kansan historian keskeisissä rooleissa.⁸⁴² Ajatus yksilön merkityksestä historian kulussa eli vielä sotien välisen ajankin historiantutkimuksessa ja -opetuksessa.⁸⁴³ Selvä muutos tapahtui toisen maailmansodan jälkeen, jolloin poliittisen historian ohella talous- ja sosiaalishistoria alkoivat kiinnostaa tutkijoita yhä enemmän. Myös kouluopetuksessa painopiste siirtyi pois henkilöhistoriasta.⁸⁴⁴ Elokuviin kuvausten yksilöiden roolista kansakunnan kertomuksessa voi tulkita myötäilevän historiantutkimuksessa tapahtunutta muutosta, vaikka osin erilaiset henkilökuvat vaihtelivat elokuvasyklin mukaisesti. Elokuviin kansakunnan kertomuksen päähenkilöt näyttäytyvät yhteisönsä edustajina tai sen etujoukkona.

Kaikkein korostuneimmin yksilö ja hänen roolinsa kansakunnan men-

neisyydessä nousevat esiin Suomen Filmitteollisuuden ja Suomi-Filmin suur-mieselokuvissa. Niissä kuvataan erityistä miestä, jonka elämä ja julkiset teot esitetään käänteentekeviksi kansakunnan kehityksessä. Runeberg antaa Suomen kansalle korkeakulttuurin runojensa ja näytelmiensä kautta. Elokuvan Pacius on Suomen taidemusiikin isä. Aleksis Kivi esitetään oikean Suomen kirjallisuuden luoja. Ojanperän rooli tuodaan esiin elokuvan repliikissä, jossa Leino, tunnettu merkkimies hänkin, mainitsee painokkaasti Ojanperän kouluttamat tunnetut suomalaiset laulajat. *Tanssi yli hautojen* -elokuvassa dramaturgia painottaa Aleksanteri I:n roolia Suomen aseman turvaamisessa, sillä Suomen kohtalon osoitetaan riippuvan ”itsevaltiaan oikusta”.

Jäger-Filmin elokuvat voidaan ymmärtää syntytarinoiksi, jotka kuvaavat muinaista suomalaisuutta, julmuuden ja väkivallan aikaa ennen uuden ajan ja protestantismin sivistystä (*Elinan surma*) ja oikeudenmukaista hallintoa (*Simo Hurtta*). Elokuvan päähenkilöt tekoineen edustavat tätä julmuutta ja viattomien onnetonta kohtaloa. Yksilö muinaisessa menneisyydessä on alistettu olosuhteille ja kohtalolleen, Klaus isänsä pahalle aatelisverelle, Elina Klauin raivolle tai Simo talonpoikien vihalle.

Kansanomaisuutta korostavissa sodan jälkeisissä elokuvissa yhteisö luo perustan yksilön toiminnalle, kansakunnan päähenkilö edustaa kansaansa. Selvimmin se näkyy *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvassa, jota ei edes nimitetty suoraan elämäkerraksi vaan kollektiivisuutta painottavaksi ”pohjalaiselokuvaksi”. Kollektiivin joukosta esiin nousevat yksilöt, Isontalon Antti, hänen poikansa Janne, Iisakki ”Rannanjärvi”, Anssin Jukka, nimismies, Pouttula sekä Katri, ovat tiivistelmä omaperäisestä suomalaisesta kansasta, osa kokonaisuudesta. Samantapaisen ajatuksen voi löytää *Orpopojan valssista* ja *Säkkijärven polkasta*. Alfred Tanner ja Vili Vesterinen esitetään osana suomalaisten kansanmuusikkojen pitkää linjaa. Affu ilmestyy keskelle suomalaista maalaismaisemaa, maantielle musisoimaan kuin itsestään, mikä antaa mielikuvan kansan parista, maaseudulta kotoisin olevasta kuplettimestarista, vaikka Alfred Tanner olikin helsinkiläinen.⁸⁴⁵ Ennen kuolemaansa hän kierättää oman hanurinsa seuraavalle ”soittajapojalle”, joka vuorostaan astuu maantielle soittamaan *Orpopojan valssia*. Nuori Vili puolestaan saa polkkansa

sävelen vanhalta kantelevaarilta, ja hän jalostaa sen kaikkien tuntemaksi kansalliseksi sävelmäksi, joka tiedetään jopa Pohjoismaisissa harmonikkakilpailuissa. Vilin perintöä jatkavat elokuvan alun pienet katusoittajat. Pohjalaisten niin kuin Affun ja Vilinkin tehtävänä on taata omaperäisen suomalaisuuden jatkuvuus, suomalaisen kansanluonteen tai -kulttuurin pysyvyys.

Historiakulttuurin ja syklikierron mukaiset muutokset eivät koskeneet ainoastaan kansakunnan päähenkilön roolia historian kulussa vaan myös päähenkilöiden tukijoukon, sivuhenkilöiden, rooli muuttui. Sivuhenkilöt ilmentävät sitä, miten elokuvat esittävät naisten, rakastettujen, ystävien ja kansan roolin kansakunnan historiassa. Kansakunnan kertomuksen päähenkilön suhde itse kansaan säilyy sen sijaan tarinoissa muuttumattomana. Sitä määrittää päähenkilön uhrautuminen kansan puolesta ja kansan ihailu päähenkilöä kohtaan.

Kansakunnan kertomuksen sivuhenkilöt

Studiokauden elämäkertaelokuvissa historiallisten henkilöiden yksityiselämä usein selittää hänen julkisia toimiaan.⁸⁴⁶ Suomalaisissa elämäkertaelokuvissa perhe, ystävät tai rakastettu muodostavat keskeisen osan historiallisen henkilön yksityiselämästä, ja heidän roolinsa on usein tärkeä myös henkilön julkisen tehtävän suorittamisessa. Edes suurmiehet, edistystä luovat nerot, eivät voi toimia täysin yksin vaan he tarvitsevat muiden apua kansakunnan sivistyksen rakentamisessa. Näin historiallisten henkilöiden lähipiiristä muodostuu kansankunnan kertomuksen sivuhenkilöitä. Kuvaukset tärkeistä ystävistä, huoltavasta perheestä tai inspiroivista rakastetuista eivät kuitenkaan ole samanlaisia, vaan ne muuttuvat vuosikymmenen kuluessa.

Hoiva ja moraal

Toisin kuin amerikkalaisissa studiokauden elokuvissa, suomalaisissa 1940-luvun alkupuolen elokuvissa perhe esitetään tärkeänä.⁸⁴⁷ Jos tämä kertoo amerikkalaisten elokuvien uskosta individualismiin, kuten tutkija George F. Custen

on tulkinut, niin suomalaisia sota-ajan elokuvia leimaa perhekeskeisyys. Perhe tarkoittaa samalla äidin, hoivan ja moraalin merkityksen korostamista kansakunnan historiassa. Vaikka *Runon kuninkaassa* ja *Ballaadissa* romanssi on tärkeä osa elokuvan juonta, elokuvien loppusulkeuma puhuu perheen ja moraalin puolesta. Elokuvien vaimojen viisaus ja nuorten naisten siveellisyys toimii suurmiesten moraalin takeena. Nuoret muusat kieltäytyvät suhteen jatkosta ja pelastavat näin suurmiehen ”koko kansakunnalle kuuluvaksi”.

Samanlaisina moraalisin oppaina toimivat *Simo Hurtan* Irja ja *Elinan surman* Elina. Vain Elinan ”viattomat silmät” voivat antaa rauhan syntien riivaamalle Klaulle. Samoin Irjan rakkaus parantaa Simon kieroutuneen luonteen, ja hän myös yrittää saattaa Simon ja tätä vihaavan kansan sovintoon. Niin *Elinan surmassa* kuin *Simo Hurtassa* menneisyyden kuviteltu kauheus ja julmuus kiteytyy juuri viattoman, hyvän naisen ja perheen tuhoon.

Elokuvien *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi* käsitys moraalista toistaa 1800-luvulla syntynyttä ajatusta perheestä ja naisista moraalin ja sivistyksen takaajana, mitä muiden muassa J. V. Snellman voimakkaasti ajoi.⁸⁴⁸ Elokuvien melodramaattinen moodi vahvistaa mielikuvaa kansakunnan sivistysprosessista. Mystisten tunnelmien keskiajalla tai isonvihan kurimuksessa sivistys ei ole vielä tarpeeksi pitkällä, naishahmojen pyyteeton hyvyys ja rakkaus eivät pysty pelastamaan miestä eikä naista itseään. Sen sijaan kansallisen nousun vuosisadalla, 1800-luvulla, naisten moraalinen toiminta ja henkilökohtaiset uhraukset johtavat suursaavutuksiin.⁸⁴⁹

Sota-aikana tällaisella snellmanilaisella puhetavalla oli korostunut asema. Naisia koskeva uhri- ja moraalipuhe yhdistyi muuhun ajanjakson perhe- ja äitiyspropagandaan, joka tematisoituu useissa sodanaikaisissa suomalaisissa elokuvissa. Äitiyspuheiden eroista huolimatta niitä yhdistää käsitys äitiydestä naisen ensisijaisena yhteiskunnallisena tehtävänä.⁸⁵⁰ *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi* ja myös ”*Minä elän*” -elokuvien naisrepresentaatiot voidaan nähdä yhteydessä näihin puhetapoihin, kun elokuvissa on pyritty vakuuttamaan vaimon ja äitikansalaisen roolin tärkeydestä kansakunnan kehityksessä.

Pacius, joka ”ei ymmärrä mitään raha-asioista”, Runeberg, joka ”ei halua ajatella koivuhalkoja ja sukkia”, Kivi, jonka ”pitää kirjoittaa, koska kirjoit-

taminen on hänen työnsä”, tarvitsevat äiti-huoltajan. Äiti-huoltaja ylläpitää epäkäytännöllisen taiteilijan perhettä ja itse taiteilijaa, jotta tämä voi rauhassa toteuttaa kansallista tehtäväänsä ja luoda. Nina Pacius, Fredrika Runeberg ja Charlotta Lönnqvist kuvataan järkeviksi taloudenpitäjiksi tai lastenkasvattajiksi, jotka puuhastelevat arkiaskareissa, samaan aikaan kun heidän miehensä tai suojattinsa potevat luomisen tuskaa. Lönnqvist näyttäytyy ”yhteiskunnallisena äitinä”, joka naimattomuudestaan huolimatta on omaksunut naisen luontaisen hoito- ja kasvatustehtävän.⁸⁵¹ Lönnqvist on yhteisössään toimielias emäntä, joka järjestää hääpitojen kestitykset ja kasvattaa nuorista tytöistä kuten piiiastaan Liisasta pätevä taloudenhoitajan. Nämä elokuvien ahkerat äidit ovat vastanneet täydellisesti keskiluokkaisen ydinperhemallin naisihannetta.⁸⁵²

Huomattavaa on, miten nämä naiset kuvataan suhteessa suurmiehiin juuri äiteinä, siis ikään kuin he olisivat miesten äitejä. Suhde ilmaistaan täysin epäseksuaalisena ja epäromanttisena yhteisistä lapsista huolimatta. Charlotta Lönnqvistin tapauksessa nainen on kuvattu niin ankaraksi ja topakaksi, että rakkaus- tai seksuaalisuhteen kuvittelemineen olisi vaikeaa. Ensi-iltakritiikissä jopa ihmeteltiin Charlottan kovuutta, mutta oletettavasti roolihahmo ja Salli Karunan näyttelijäntyö on juuri tarkoitettu karkottamaan romanttiset miellyhtymät Aleksiksen ja Charlottan väliltä.⁸⁵³ Epäilyksiä on torjuttu myös suoraan kohtauksessa, jossa naapurin ivallinen isäntä kyselee Charlottalta, ”miten on tämän maallisen vaelluksen laita” vihjaten Aleksiksen ja Charlottan väliseen epäsopevaan suhteeseen. Isännän epämiellyttävyyden ja Charlottan tuohumus alleviivaavat katsojalle, että tuollaiset epäilykset ovat epäsympaattisten ihmisten panettelua.

Toisaalta elokuva ei anna suoraa selitystä Charlottan motiiveista. Kun Aleksis uhmakkaana lähtee Fanjunkarsista, Charlotta on loukkaantunut ja huolestunut Aleksiksen pärjäämisestä kaupungissa. On tulkinvaraista, ymmärtääkö itkevän Charlottan hahmon poikaansa vai rakastettuaan surevana naisena. Elokuvan asiantuntijan, professori Viljo Tarkiaisen elokuvan lukuharjoituksissa pitämän puheen mukaan Lönnqvist tunsikin Kiveä kohtaan sekä äidillisiä tunteita että ”jonkinlaista eroottista mieltymystä”. Voi siis olla mahdollista, että näyttelijät ovat käyttäneet tätä jännitettä hyödykseen eloku-



Aleksis äidillisen
Charlotta suojel-
uksessa.

vassa. Toisaalta voidaan pitää varmana sitä, että ”opetuselokuvaksi” suunnitellussa tarinassa Aleksiksen ja Charlottan suhde on tietoisesti esitetty epäseksuaalisena. Kyse on siis vain Charlottan tunteista, joille ei tarjoudu ”tilaisuutta lähentymiseen”, kuten Tarkiainen puheessaan totesi.⁸⁵⁴ Kun kovaluonteisena esitetty Charlotta viimein murtuu, hänestä tulee traaginen hahmo: ”[...] kovien sanojen takaa sydän anoo ja huutaa puoleensa hitusen rakkautta”, analysoi Hans Kutter *Elokuva-Aitassa* Charlottan hahmoa.⁸⁵⁵ Charlottan tunteista voi esittää erilaisia arvioita, mutta olennaista tuossa kohtauksessa on, että se osoittaa Charlottan joutuvan emotionaalisesti pettymään eli uhraamaan omat tunteensa.

Uhrautuvaisuus, hyvyys ja ymmärtäväisyys yhdistävät näitä kaikkia naisia. Charlotta Lönnqvist on ”ulkonaisesti kova, mutta hyväsydäminen”, kuten useat aikalaiskriitikot häntä kuvailivat.⁸⁵⁶ Rouvat Runeberg ja Pacius ovat koko ajan tietoisia miestensä ihastumisista, mutta ymmärtävät näiden taiteilijaluon-

teiden vaatimukset. Kulttuurin suurmiesten vaimo-äidit ovat myös korostetun arkisia. He eivät ymmärrä miehensä taidetta, tai he ovat ainakin liian kiinni arjessa voidakseen siihen keskittyä. Charlotta Lönnqvist ei ole lainkaan kiinnostunut Kiven tuotoksista, hänelle se on vain kirjailijan työtä. Nina Pacius puolestaan on kiinnostuneempi poikansa kalosseista kuin miehensä sävellystyöstä. Runebergin puhuessa innostuneesti ikkunan takaa näkyvästä keväästä Fredrika Runeberg huomaa vain pesemättä jääneet ikkunalasit.

Fredrika Runebergin olisi kuitenkin voinut kuvata aikalaisintellektuelliksi ja kirjailijaksi. Käsikirjoittaja Elsa Soini olikin hahmotellut käsikirjoituksen ensimmäisiin versioihin lyhyen kohtauksen, jossa Fredrika joutuu muuttamaan kirjoitussuunnitelmiaan Lönnrotin ja Castrénin tultua yllätysvierailulle. Hän toteaa Runebergin sisarelle Tildalle: ”Luulin saavani tämän illan käyttää omiin töihini. Katso, novellini on kohta valmis – pari päivää vain, mutta mistähän nekin otan.”⁸⁵⁷ Kohtausta ei kuitenkaan ole elokuvassa. Saattaa olla, että tekijät arvioivat sen rakentavan liian tyrannimaisen kuvan vieraanvairaista emännöintiä vaativasta Runebergista. Aikalaiskriitikot, erityisesti ruotsinkielisen lehdistön toimittajat, olivat närkästyneitä Fredrikan esittämisestä ”tylsäksi ikäneidoksi”.⁸⁵⁸ Elokuvan antama kuva työteliäästä mutta syrjäänvetäytyvästä Fredrikasta ei vastannut varsinkaan ruotsinkielisen sivistyneistön kulttuurisen muistin Fredrikaa, aktiivista kirjailijaa.⁸⁵⁹

Arkisten äitihuoltajien rinnalle suurmiehet tarvitsevat muusia. Runebergin ja Paciuksen suhdetta nuoriin naisiin ei esitetäkään suoran seksuaalisena vaan taidetta inspiroivana. Emilie ja Ebba vertautuvat luonnon antamaan innoitukseen: Emilie on ”muuttolintu” ja Ebba ”satakieli”. Näin muusa kansakunnan kertomuksessa ei ole oikeastaan ruumiillinen henkilö vaan Suomi-neidon kaltainen kansallisen luonnon symboli.⁸⁶⁰ Kuin luonnosta saatava inspiraatio, romanssikin kestää vain hetken, suurmies saa innoituksen, ja sitten muusa joko omaksuu toisen roolin tai katoaa. Ebba muuttuu vaimoksi suostuttuaan avioliittoon nuoren tuttavansa kanssa. Emilie puolestaan sulautuu luontoon Floran päivän juhlassa, hän kirjaimellisesti häviää puiden sekaan.

Samalla tavalla *Ruusu ja kulkuri* -elokuvan Aappolle tärkeät naiset näyttävät symboloivan ennemminkin paikkaa kuin henkilöä. Katri on ”ruusu

laaksossa”, kuin rakas kotiseutu, Liminka. Hän pysyy paikallaan ja odottaa Aappoa palaavaksi. Aurora on norjalainen ”tunturikukka”, kansainvälisyys, joka houkuttaa Aappoa. Mutta toisin kuin Suomen Filmiteollisuuden elokuvissa *Ruusun ja kulkurin* toimetilat naiset eivät edistä Aappon kansallista tehtävää, vaan päinvastoin estävät sitä. Norjalainen Aurora ”kaappaa” Aappon mukaansa kotikartanoonsa, ja saa tämän unohtamaan uransa Suomessa. Muisto Katrasta antaa kyllä Aapponle voimaa taiteelliseen tulkintaan, mutta juoni asettaa Katrin ja mahdollisen avioliiton Aappon kansallisen uran vastakohdaksi.⁸⁶¹ Tässä mielessä *Ruusu ja kulkuri* muistuttaakin enemmän muita 1940-luvun lopun kansakunnan kertomuksia.

Perheetön kansakunta

Vuosikymmenen lopulla ja 1950-luvulla tuotetuissa elokuvissa perhe moraalilla ylläpitävine, hoivaavine naisineen siirtyy taka-alalle. Kansakunnan kertomuksen päähenkilön yksityiselämässä on edelleen naisia tai perhekin, mutta heidän tehtävänään ei ole osallistua kansakunnan kehittämiseen tai jatkuvuuden takaamiseen. Perheen keskeisyyden sijasta perheen puute, orpous tai perheen ristiriitaisuus nousevat esiin näissä elokuvissa.

Abraham Ojanperä on vähällä joutua mielenhäiriöön ajautuneen äitinsä surmaamaksi nälkävuosina. Huutolaispojaksi päätyvä Aappo ei saa myöhemminkään nauttia perinteisestä perhe-elämän onnesta, sillä hän kuolee pian palattuaan Liminkaan Katrin luo. Orpoja tai perheensä ongelmallisuudesta kärsiviä henkilöitä on myös *Orpopojan valssissa*, *Säkkijärven polkassa* ja *Tanssi yli hautojen* -elokuvassa. *Tanssi yli hautojen* -elokuvassa Ulla Möllersvärdin valloittajia miellestelevä perhe ja koti ovat varsin kaukana snellmanilaisesta moraaliseesta tukikohdasta.⁸⁶² Aleksanterille perhe on kauhun ja moraalittomuuden lähde, hän on osallinen isänsä murhaan. Alfred Tanner puolestaan esiintyy *Orpopojan valssissa* laulunsa mukaisesti orpona. Affulle vaimo Milda ja lapset ovat kyllä tärkeitä, ja he innoittavat häntä tekemään ahkerasti töitä, mutta kansan viihdytystehtävässä heitä ei tarvita. *Tytön hui-vi* -jatko-osassa katsojille esitellään Affulle tärkeä äiti perheen jatkuvuuden puolestapuhujana, mutta musiikkifantasiamaisessa elokuvassa ei puhuta

kansakunnan historiasta. *Säkkijärven polkan* Vili Vesterinen puolestaan on karjalaistilan nuori renkipoika, jonka vanhemmista ei puhuta mitään.

On ehkä liian pitkälle vietyä tulkintaa väittää, että perheen puute olisi näissä erityyppisissä elokuvissa samalla tavalla tietoinen linja kuin perheen korostaminen on ollut sota-ajan elokuvissa. Elokuvien tapa kuvata perhettä kertoo siitä, ettei niissä ole haluttu ainakaan propagoida perheen ja äitiyden puolesta, vaikka perhekeskeisyys ja äitiys naisen tehtävänä olivat vallitseva puhetapa myös jälleenrakennusajan Suomessa.⁸⁶³ Kun orpous ja perheen ongelmat olivat tuttu ilmiö sodanjälkeisessä Suomessa⁸⁶⁴, voi päähenkilöiden orpouden tulkita myös korostavan heidän yhteyttään tavalliseen rahvaaseen. Aappo, Affu ja Vili ovat syntyisin ”meidän” joukostamme, kansasta.

Toisaalta elokuvien antama kuva kansakunnan kertomuksen sivuhenkilöistä ja heidän tukityöstään kansallisen tehtävän hoitamisessa on täysin toinen kuin 1940-luvun alussa. Naisille kuuluva hoivatyö ja järjestyksenpito esitetään huvittavaksi, nalkuttavaksi tai väärään lopputulokseen johtavaksi.

Perheetön Abraham Ojanperäkin tarvitsee huoltajaa, mutta äitihahmon sijasta Aappon arkielämää järjestelee miespalvelija Janne Putkonen. Miespalvelija viittaa sosiaaliseen nousuun ja kansainvälisyyteen ja vahvistaa näin kuvaa Ojanperästä boheemina maailmanmiehenä.⁸⁶⁵ Toisaalta Valtteri Virmajoen hyvin tyyliellen näyttelemä Janne ei ole pelkästään osoitus suurmiehen statuksesta ja elämäntavasta. Janne on pieni ja hoikka, hänellä on nasaaliin vivahtava ääni, hän hössöttää konsertin kiitoskukkakimppujen kanssa ja on huolestunut Aappon terveydestä. Jannen voikin nähdä stereotyyppisen feminiiniseksi hahmoksi. Aikalaiset tulkitsivat tällaisen stereotyyppisen sukupuolikuvastojen ylittämisen huumoriksi, ja oletettavasti Janne onkin tarkoitettu koomiseksi lisäksi elokuvan juoneen.⁸⁶⁶ Miestä oli vaikea pitää kodin järjestyksen ylläpitäjänä ja hoivaajana, mutta voidaan myös pohtia, onko Putkosen rooli viitannut hoivatyön naurettavuuteen yleensä.

Härmästä poikia kymmenen -elokuvassa perheet vaimoineen ovat lähes näkymättömiä, mutta samalla luonnollistettuja, isännillä on itsestään selvästi emännät. Talontytär Katri osallistuu aktiivisesti tapahtumiin ja auttaa Jannea valitsemaan rehdin miehen tien, mutta muuten pohjalaisemännät

pysyvät sivussa laillisuustaistelusta. Vanhempien naisten moraalinen ohjaus on kutistunut voimattomaksi valittamiseksi. Antin emäntä toruu tätä liiasta laiskottelusta tai huokailee piioilleen miehensä kiivaita toimia, ja Pouttulan emäntä yrittää uupuneesti häätää häyjä tuvastaan.

Säkkijärven polkassa tarmokas Mirja neuvoa Vilin ottamaan soitostaan rahaa, huolehtii tämän pankkisäästöistä ja patistaa tätä lähtemään musiikkiopistoon. Mirjan kultivointi- ja kasvatustehtävä johtaa itse asiassa harhaan, sillä Vilin luonnonlapsen olemus on sekoitus intohimoista soittajaa ja sivistyksestä piittaamatonta, huoletonta jatkää, jota musiikkiopiston teoriat eivät auta. Kun Vili on viimein löytänyt itsensä, kypsynyt soittajana, Mirja valitsee toisen, mutta säilyy Vilin uskollisena kasvattisarena.⁸⁶⁷ Hanuristin kuvaan ei mahdu perhettä, vaikka Vili sellaista tuntuisi kaipaavankin. Naista ei tarvita soiton innoittajaksikaan, vaan soitto pulppuaa Vilistä luonnostaan. Kansanmusiikin maailma ja sen jatkuvuus on miesten maailma.

Kuva kansakunnan kertomukseen osallistuvista henkilöistä on selkeästi sukupuolitunut.⁸⁶⁸ Nainen on kansakunnan kertomuksessa holhooja tai muusa ja metafora Suomen luonnosta. Naisen rooli kuitenkin on muuttunut ajan myötä. 1930-luvun ja sota-ajan elokuvissa he ovat aktiivisia moraalinvartijoita, hoivajia tai innoittajia. Vuosikymmenen lopulla ensi-iltaa tulleissa elokuvissa naisen rooli on marginalisoitunut, tai nainen on muuttunut jopa esteeksi. Näiden elokuvien päähenkilöt rinnastuvat aikakauden rillumarei-elokuvien miespäähenkilöihin, joita naiset ja perhe eivät voi kahlita ja joita he eivät tarvitse.⁸⁶⁹

Kansallisen heräämisen etujoukosta self-made-maniin

Perheen ja naisten lisäksi kansakunnan kertomukseen kuuluu joukko muita sivuhenkilöitä, päähenkilön ystäviä ja tutkijoita. Custenin mukaan amerikkalaisissa elämäkertaelokuvissa ystävien tehtäväksi jää lähinnä osoittaa päähenkilön poikkeuksellisuus tai antaa tälle viisaita, inhimillisiä neuvoja. Joskus ystävä nähdään päähenkilön apurina, mutta vain harvoin tasaveroisena kumppanina.⁸⁷⁰ Suomalaisissa elämäkertaelokuvissa ystävien rooli on samankaltainen, mutta varsinkin suurmieselokuvissa viitataan ystäväpiirin merkitykseen kansakunnan kertomuksessa. Samoin kuin perheen ja naisten

myös ystävien rooli muuttuu elokuvissa 1940-luvun kuluessa.

Suurmieselokuvissa kuvataan toisiaan kannustava, kiinteä veljesyhteisö, jonka jäsenet olivat luultavasti katsojille hyvin tuttuja *Maamme kirjan* kansallisen herätyksen ajan kuvauksista.⁸⁷¹ Vaikka toveripiirin kannustavat lausahdukset juhlistavat erityisesti päähenkilön tekoja, vahvistavat *Runon kuningas*, *Ballaadi*, *”Minä elän”* ja *Ruusu ja kulkuri* -elokuvien illanviettokohdaukset mielikuvaa tiettyjen miesten johtamasta kansallisen herätyksen ajasta. Myös *Tanssi yli hautojen* -elokuvassa on haluttu toistaa mielikuva kansallisen toiminnan etujoukosta. Ulla saa tehtävänsä ja sen poliittiset päämäärät tunnetun A.I. Arwidssonin johtamalta opiskelijaryhmältä, vaikka muuten isänmaallinen Ulla hoitaakin kansallisen tehtävänsä yksin.

Suomi-Filmin sodan jälkeen tuottamat suurmieselokuvat eroavat kuitenkin Suomen Filmiteollisuuden elokuvista siinä, että kansallisten merkimiesten lisäksi suurmiesten tukiyhteisöksi paljastuu koko kansa. *”Minä elän”* -elokuvassa Kiveä avustavan eliitin ja porvariston joukkoon liittyy myös kansannainen, siivoojamuori Staava, joka kaivaa esiliinansa taskusta siivun leipää nälkäiselle Aleksikselle. Ojanperän koulutukseen puolestaan osallistuvat Limingan talonpojat yhdessä. Kansan yhteisen ponnistuksen kuvaaminen sopi paitsi sodanjälkeisen ajan historiakulttuuriin myös jälleenrakennusajan eetokseen.⁸⁷² Jos Suomen Filmiteollisuuden suurmieselokuvat esittävät vastuun kansakunnan kehittämisestä olevan ”heilä”, Suomi-Filmin suurmiestarinoissa vastuu kansakunnan sivistyksestä ei ole vain poikkeusyksilöillä vaan koko kansalla. Tämä sama ajatus tulee voimakkaasti esiin *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvassa, jossa henkilöhahmot edustavat kansaa ja jossa kerroksen rakenne perustuu useille päähenkilöille.

Populaarimuusikkojen elämäkerroissa suomalaisen kollektiivisen kansakulttuurin jatkuvuuden takaaminen näyttää olevan pääosin yhden henkilön tehtävä, sillä päähenkilöiden saama tuki on sattumanvaraista ja viittaa ennemminkin heidän onnekkuuteensa kuin ”meidän” yhteisiin ponnistuksiimme. Alfred Tanner saa apua asuintoveriltaan ajurilta juuri, kun hän vaimussaan epätoivoon jouduttuaan työttömäksi. Säestäjä Juurioja huolehtii sairastuneesta Affusta isällisesti, mutta Affu itse vastaa musiikistaan ja kup-

leteistaan. Vili Vesterinen puolestaan saa ensimmäisen hanurinsa ja sävelensä isäntäperheeltään kotikylässään Karjalassa, ja hän lähtee maailmalle Mirjan kannustamana, mutta tämän jälkeen hänen täytyy selviytyä onnen ja sattuman avulla. Vilin ystävän, pianisti Jaakon nuotinlukutaidon avulla Vilikin oppii tarvittavat kappaleet. Fiktiivinen hahmo Jaakko toimii siis välittäjänä Vilin kansantaiteen ja kulttuurin välillä, mutta varsinainen soiton taito on Vilillä hyppysissään, eikä hän tarvitse Jaakon apua luodessaan soittajanmaineensa.

Elämäkertaelokuviissa kuvattu päähenkilön ystävien piiri kuvastaa samalla yhteisön roolia kansakunnan kertomuksessa. Suomalaiskansallisen historia-kulttuurin aikaisissa elämäkertaelokuviissa kertomukset toistavat näkemyksen miehisestä etujoukosta, joka vastaa kansakunnan kehityksestä. Sodan jälkeen erityisesti Suomi-Filmin elokuviissa tähän etujoukkoon on liittynyt koko kansa. Populaarimusiikkielämäkertoissa on nähtävissä myös toisenlainen linja, sillä niissä päähenkilön on kamppailtava yksin ylläpitääkseen kansan rakastamaa soittoa. Näyttää siltä, että amerikkalaistyyppiset musiikkielämäkerrat ovat omaksuneet myös esikuviansa mukaisen individualismin.⁸⁷³

Kansakunnan kertomuksen päähenkilö ja hänen kansansa

Kansansa puolesta kärsivä taiteilija

Elokuviissa kansakunnan kertomuksen päähenkilö tekee julkisia tekoja kansakunnan hyväksi, ja samalla nämä teot vaikuttavat hänen yksityiselämäänsä. Tarkastelemissani elokuviissa tämä vaikutussuhde kuvataan ongelmalliseksi, jopa tuhoiseksi, sillä missään elokuvassa ei ole yksiselitteisesti niin kutsuttua onnellista loppua. Sen sijaan elokuvat *Hallin Janne* ja *Tytön huivi*, jotka eivät käsittele kansallista tematiikkaa, päättyvät onnellisesti. Tämä kertoo siitä, että kansallista tekoa oli vaikea mieltää ilman uhria. Kansakunnan kertomuksen päähenkilön elämä näyttää johtavan uhrauksiin, on kyseessä sitten poikkeuksellinen suurmies tai kansankulttuurin jatkuvuuden takaaja. Myöskään aika ei tuo muutosta heidän kohtaloonsa, sillä kärsimys on läsnä 1940-luvulta 1950-luvulle. Sen sijaan uhrin luonne voi liittyä rakkauteen, terveyteen tai koko elämään.

Rakkauden ja julkisen roolin vaatimien velvollisuuksien välinen ristiriita on ollut tyypillinen teema elämäkertaelokuissa.⁸⁷⁴ Kuninkaallisia naiskohtaloita kuvaavissa elokuvissa ristiriita kiteytyy päähenkilön ongelmaan olla oma itsensä, rakastava nainen, ja toimia samalla hallitsijana. *Kuningatar Kristiinassa* (USA 1933) kuningattaren uhraus on kaksinkertainen. Luovuttuaan Ruotsin kruunusta rakkautensa vuoksi hän menettää myös rakkautensa. *Katariina Suuressa* (GB 1934) nuori ja viaton Katariina kasvaa kansakunnan äidiksi ja luopuu samalla henkilökohtaisista toiveistaan saada rakkautta yksityiselämässään. Elokuvassa *Elisabeth ja Essex* (USA 1939) kuningatar Elisabeth I tuomitsee rakastettunsa kuolemaan perustellusti mutta myös kuninkaallisen ylpeytensä kannustamana.⁸⁷⁵ Marcia Landy on tulkinnut, että tämä tapa kertoo kuninkaallisista konflikteista ”demokratisoi” ne kaikille luokille tutuiksi seksuaalisuuden ja tunteiden ongelmiksi. Landy käyttää Antonio Gramscin käsitettä *common sense*, arkijärki, selittämään sitä, miten vieras maailma arkijärkeillään eli tehdään tutuksi.⁸⁷⁶ Samalla on kyse erityisenä pidetyn historiallisen henkilön selittämisestä tavalliseksi, inhimilliseksi kuten me.⁸⁷⁷

Erityisesti elokuvissa *Runon kuningas ja muuttolintu* sekä *Ballaadi* monumentaalinen suurmies inhimillistetään tunneristiriitojen kautta. Arkielämä ja vanhenemisen pelko ahdistavat runoilija Runebergia, joka Emilie Björksténin seurassa tuntee itsensä jälleen nuoreksi mieheksi. ”Muista, että olen ihminen ja mies. Koko luonto on herännyt, mutta te nukutte”, Johan Ludvig toteaa harmistuneena Emilielle, kun tämä näkee hänet vain ihailemanaan runoilijana eikä tuntevana miehenä. Naiskuninkaallisten kohtaloista poiketen Runeberg ei kuitenkaan joudu itse valitsemaan rakkauden ja velvollisuuden välillä, vaan Emilie Björkstén tekee valinnan hänen puolestaan. Velvollisuuden täyttäminen tarkoittaa yhteisön normeihin sopeutumista ja perheen pyhyiden säilyttämistä, mutta kerronnassa se on kytketty kansalliseen tehtävään. Runebergista tulee kansallisrunoilija vasta eron jälkeen, vasta kun hän on murskannut kuvitelmansa rakkaudesta.⁸⁷⁸

Myös *Ballaadissa* Paciuksen tulee luopua nuoresta muusastaan perheen, yhteisön ja kansakunnan vuoksi. Topelius kiristää Paciusta luopumaan Ebba Dunckertista. Hän ei anna oopperalibrettoa Paciukselle, ennen kuin tämä

lupaa olla tapaamatta tyttöä. Pacius suostuu: "...Yhteisen työmme tähden uhraan erään elämäni hartaimmista unelmista." *Ballaadissa* päätös on parin yhteinen, sillä samaan aikaan kun Pacius sopii asiasta Topeliuksen kanssa, Ebba Duncert lupaa Nina Paciukselle, ettei tapaa enää Paciusta. Kummassakin elokuvassa siis myös vaimot ja muusat joutuivat uhraamaan henkilökohtaiset toiveensa ja halunsa kollektiivin puolesta. Paitsi, että kansakunnan historia esitetään yhteisenä saavutuksena, se on näin myös kaikille yhteinen uhraus.

Sodan jälkeen samantyyppinen yhteinen uhrauksen ajatus on esillä elokuvissa, joissa romanssi on etualaistettu. *Ruusun ja kulkurin* Aappo Ojanperä ei luovu laulaja-pedagogin urastaan nuoruudenrakastettu Katrin vuoksi, vaikka tämä päätös varjostaakin hänen elämäänsä. *Tanssi yli hautojen* -elokuvan "heikko ja horjuva" hallitsija Aleksanteri I ei kestä velvollisuuksiensa painetta ja pakenee rakastavan Ullan luo. Vain ollessaan inkognito, "tavallinen metsämies Shasha", hän voi näyttää inhimilliset tunteensa. Mutta Ullalle ja Shashalle on selvää, että tämä onni kestää vain yhden yön. Myös näissä elokuvissa uhri on yhteinen. Aappon päätöksen vuoksi myös Katri luopuu oman perheen ja toteutuneen rakkauden mahdollisuudesta. Ulla puolestaan uhraa oman maineensa rakkautensa ja kansallisen tehtävänsä puolesta.

Muutamissa elämäkertaelokuvissa julkisen tehtävän paineet esitetään niin suurina, että se tuhoaa kansallisen kertomuksen päähenkilön elämän, hänen on kärsittävä ja jopa kuoltava kansan tähden. *Orpopojan valssissa* Alfred Tanner kiertää esiintymässä ja tekee kuplettien vaatimia akrobatiatemppeja keuhkotaudistaan piittaamatta. Hän ei voi vastustaa yleisön, kansan, pyyntöjä, vaan haluaa ilahduttaa kaikkia. "Ajattelisit joskus itseäsikin, eikä aina vain yleisön hauskuttamista, ellei muuten niin perheesi vuoksi," moitiskelee säestäjä Juurioja Affua. Silti edes perhe ei voi estää sairasta Affua karkaamasta tanssilavalle soittamaan, mikä johtaa lopulliseen luhistumiseen ja kuolemaan.

Suomi-Filmin elokuvissa elämän uhraaminen on toistuvasti läsnä. Abraham Ojanperä ei malta edes vanhana ja sydänsairaana hellittää opetustyötä. Hän luovuttaa vasta, kun viimeisin oppilas on valmis laulajanuralleen ja hän itse useiden sydänkohtauksien jälkeen kuoleman oma. *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvassa elämän uhraaminen tulee esiin viitteellisemmin. Rikollisten

Antin ja Iisakin tuomitseminen vankeuteen ja kärsimyksiin on tarinassa oikea ja hyvä ratkaisu. Ratkaisua myös korostettiin käsikirjoittaja Artturi Leinosen päätoimittamassa *Ilkassa*, jossa haluttiin alleviivata sitä, ettei elokuva ollut rikollisten ihannointia.⁸⁷⁹ Silti Antti esitetään osin ihailtavana ja oikean miehisen koodin tuntijana. Hän on pitänyt yllä kansan luonnetta herrojen sorron aikana. Uuden ajan tultua hänen on nöyryyttävä ja väistytävä, minkä voi kokea ainakin surumielisenä jollei epäoikeudenmukaisena ratkaisuna.⁸⁸⁰

Kaikkein alleviivatuimmin uhrauksen ja kärsimyksen tematiikka on etualaistettu *”Minä elän”* -elokuvassa. ”Elokuva suomalaisen kirjallisuuden suuresta lunastajasta. ””Minä elän!” julistettiin elokuvan ennakkomainoksessa.⁸⁸¹ Raamatullisten viittausten mukaisesti elokuvan Aleksis Kivi on kärsivä nero, joka uhraa kaikkensa, mielenterveytensä ja elämänsä, rakastamansa Suomen kansan puolesta. Halu kirjoittaa johtaa Kiven kieltäytykseen, luomisen tuskaan, köyhyyteen ja yksinäisyyteen. Uusien mestariteosten voittokulkua seuraava Aleksiksen yhä paheneva henkinen ja fyysinen heikkeneminen ja viimein kuolema. Kohtalo on selvä myös Kivelle itselleen, kyse on vain siitä, riittävätkö aika ja voimat suureen lunastustehtävään. Lopussa Kivi käy kauppaa Kuoleman kanssa omasta elinajastaan viimeistelläkseen *Seitsemän veljestä*: ”En pyydä itseleni mitään, pyydän kansalleni... yksi vuosi, yksi ainoa vuosi?” Kun tämä työ on tehty, on suurin palvelus kansalle tehty, edessä on vain elämän sammuminen.

Aleksiksen lunastajan rooliin kuuluu, että hän luo yksin tyhjistä suomalaisen kirjallisuuden. Siihen kuulu myös se, että tehdäkseen sankaritekonsa hänen täytyy olla yksin, luopua maallisista suhteista, ystävistä. Niinpä Aleksista auttamaan pyrkivien ystävien tehtävä käy elokuvan edetessä aina vain hankalammaksi. Sairastettuaan lavantaudin Aleksis muuttuu entistä ahdistuneemmaksi ja vainoharhaisemmaksi. Lopulta mielisairas Aleksis on henkisesti ystäviensä ulottumattomissa. Elokuvan lopetus kuitenkin korostaa yksinäisen ja sairaan Aleksiksen ylevyyttä, ei onnettomuutta, sillä hänen kuolinkohtauksensa rakennetaan raamatullisen hartaaksi ja rauhalliseksi. Kirkasotsainen Aleksis makaa vuoteellaan ja lausuu viimeiset sanansa: ”Minä elän!” Sanat vahvistavat uskontunnustuksen tapaan, että Kiven lunastustehtävä edelleen elää kansallisessa kulttuurissa.



Elokuvassa "Minä elän" katsoja seuraa Kiven muutosta kärsivästä miehestä kuolemattomaksi suurmieheksi.

Jos 1940-luvun elokuvissa uhraukset ja kärsimykset ovat tietoisia ratkaisuja, *Säkkijärven polkassa* Vilin yksinäisyys näyttäytyy kohtalonomaisena. Soittaessaan lavalla hän ei voi tanssittaa Mirjaa, ja toinen poika vie hänen "tyttönsä". Sama toistuu myöhemmin, kun Mirja ja Jaakko menevät kihloihin sillä aikaa, kun Vili on keikkamatkoilla ja kilpailee haitarimestaruudesta. Vilille ei oikeastaan tarjoutu valinnan mahdollisuutta yksityisen onnen ja uran välillä, mutta hänen halunsa soittaa syrjäyttää kaiken muun. Tämä näyttää johtavan hänet lopulta masentuneeseen yksinäisyyteen. Muutoksena aiempiin elämäkertaelokuviin Vilin kansallinen elämäntyö ei ylevöitä hänen tekemäänsä uhrausta, vaan katsojat jätetään yhdessä Vilin kanssa surumielisen kaihon valtaan.

Sota-ajan elämäkerroissa henkilökohtaiset tunteet uhrataan abstraktin kansan ja kansakunnan moraalin vuoksi. Tällainen retoriikka vastasi sota-ajan puhetta uhrautumisesta, jossa eivät ainoastaan sotilaat uhrautuneet

isänmaan puolesta, vaan kaikki, myös naiset, jotka antoivat rakkaimpansa kansakunnalle.⁸⁸² Toisaalta uhritematiikan toistuminen viittaisi siihen, ettei se liity ainoastaan aikalaispuheeseen. Inhimillisen tunteen ja elämän asettaminen vastakkain uran ja julkisten velvollisuuksien kanssa rakentaa kuvaa henkilöstä, joka on inhimillinen kuten kuka tahansa, mutta joka samalla on yhteisölleen merkittävä juuri uhrauksensa vuoksi. Taylorin kaksoishahmon mallia soveltaen inhimillinen ihminen saa väistyä, jotta symbolinen hahmo, kansallinen merkkihenkilö voi olla olemassa. Tulkintani mukaan tämä toistuva uhrauksen teema on esimerkki *common sense* -tyyppisestä selityksestä. Näyttämällä tunnetun henkilön inhimillisenä ja kärsivänä elokuva tekee ymmärrettäväksi erilaisen elämän. Samalla se myös selittää tuon henkilön lopullisesti erilaiseksi kuin muut ihmiset.

Samalla elokuvat vahvistavat käsitystä yksityisestä ja julkisesta elämäpiiristä, jotka ovat ambivalentisti sekä toisiaan edellyttäviä että toisensa poissulkevia. Toisaalta ristiriidan toistuva esiintuominen alleviivaa sitä, että historiallisilla henkilöillä on inhimillinen tunne-elämä, kuten kaikilla muillakin. Elämäntarina paljastaa julkisivun takana olevan inhimillisen ihmisen. Toisaalta julkinen tehtävä, kansakunnan rakentaminen, edellyttää tuon inhimillisyyden kieltämistä ja onnellisesta yksityiselämästä luopumista.

Kansakunnan kertomuksen päähenkilö jalustallaan

Kansakunnan kertomuksen päähenkilöt merkitään erityisiksi heidän kohtalonsa kautta sekä korostamalla heidän erityistä suhdettaan yhteisöön. Elokuville tämä toteutetaan asettamalla miehet katseiden ja julkisen ihailun kohteeksi sekä tarinan että kerronnan keinojen kautta. Samalla kansakunnan kertomuksen henkilöt järjestetään tarinan kautta oikeille paikoilleen, päähenkilöt, miehet, julkisuuteen ja sivuhenkilöt, naiset, yksityisen piiriin.

Tarinan tasolla ihailu on erityisesti naisten ihailua. J. L. Runeberg esittää paitsi ylioppilaiden kunnioittamana lehtorina ja säätyläisten arvostamana runoilijana, myös Porvoon naisasukkaiden jatkuvan ihailevan tarkastelun kohteena. Naisten osoittamaa ihailua kuvastaa liioittelu. Koomiset hahmot Malla ja hänen tyttärensä Mia kuluttavat päivänsä seuraamalla Runebergin

tekemisiä ja kulkua Porvoon kujilla. Sofi ja Emilie esitetään elokuvan alussa Runebergin haltioituneina, tyttöinä faneina⁸⁸³. Samalla tavalla Fredrik Pacius esitetään arvostettuna taiteilijana, jonka kunniaksi ylioppilaat juovat maljoja. Elokuvan Topelius myös viittaa Paciuksen mahdollisiin tyttöfaneihin: ”Kerrotaan että kaupungissa yksi sun toinen neito on menettänyt sydämensä.” Yksi faneista on Ebba, joka hengästyneenä kertoo ystävättärelleen tapaamisestaan ”mestarin” kanssa.

Tanssi yli hautojen -elokuvan Aleksanteri I saa elokuvan naisten päät pyörälle. Keisarin saapuessa valtiopäiville Porvooseen hän hurmaa niin rahvaan emännät kuin säätyläisnaisetkin. Keisaria kättelemään päässyt muori esittelee arvokasta kämmentään vielä kauan tervehdyksen jälkeen. Keisarin juh-lakulkuetta ikkunan takaa seuraava säätyläisvanhapiika pyörtyy nähtyään ihailunsa kohteen, ”suloisen sankarin”. Avajaisjuhlassa ja tanssiaisissa naiset sekä katselevat Aleksanteria että pyrkivät tämän katseen kohteeksi avokaulaisilla puvuillaan.⁸⁸⁴ Myös Abraham Ojanperää ympäröi naisjoukko jo pienestä pitäen. Pappilan ilkamoivat tytöt kiusoittelevat komeasti laulavaa paimenpoikaa, mutta myös edesauttavat tämän pääsyä kouluun. Myöhemminkin laulava Aappo saa naiset valtoihinsa, pysähtyneinä kuuntelemaan ja katselemaan häntä.⁸⁸⁵ Muista suurmiehistä poiketen Kiven ihailijajoukko koostuu pääosin hänen miestovereistaan. Heidän ihailunsa ei näyntyä epärationaalisena, liioittelevana tunnekuohuna tai uteliaisuutena eikä staattisena palvontana, vaan toimeliaana kannustamisena.

Orpopojan valssissa Alfred Tanner on usein lavalla, viihdyttämässä samanaikaisesti sekä diegeettistä yleisöä että elokuvan katsojia. Diegeettisen yleisön riehakas nauru on osoitus Affun suosiosta, mutta ihailua kuvittavat myös Helikon-teatterin tanssityttöjen kaihoiset katseet Affun laulaessa. Backstage-musikaalin kaltaista asetelmaa ei ole enää *Tytön huivissa*, vaan siinä lava on sulautettu suomalaiseen maalaismaisemaan, jossa Affu esittää laulujaan. Ilahtuneen yleisön on korvannut joukko tyttöjä, joille Affu laulaa ja jotka puolestaan ovat ihastuneita Affuun.

Kerronnan keinojen kautta elokuvien miehille rakennetaan paikka ihailun kohteina. Kuten musiikkielämäkertoja analysoinut Cynthia A. Hanson on

todennut, juuri se, että henkilöhahmo etääntyy katsojasta ”tähdeksi”, mahdollistaa tämän ihailun.⁸⁸⁶ Samantapaista keinoa on käytetty suomalaisissa suurmieselokuviissa, jossa läheisyyden ja etäisyyden vuorottelu luo katsojalle suhteen päähenkilöön. Suomen Filmiteollisuuden suurmieselokuviissa läheisyyden ja etäisyyden tekniikkaa käytetään samalla rajaamaan yksityistä ja julkista.

Elokuviissa *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi* ja *Tanssi yli hautojen* fokusointi naispäähenkilöön johdattaa katsojan lähelle suurmiestä. Kytkeytymisen kautta katsoja voi ”tuntea” yksityisen suurmiehen. Siis kirjaimellisesti ”tuntea”, sekä kuvitella tämä inhimillisenä yksilönä, että muodostaa tähän tunnepitoisen siteen. Naispäähenkilön toiminnan kautta katsojalle tarjotaan fantasioita emotionaalisesta osallisuudesta kansakunnan historiaan.

Elokuviissa käytetään samankaltaista kerronnallista loppuratkaisua etäännyttämään suurmies naispäähenkilöstä ja katsojista: nainen katselee yksityishenkilönä yleisön joukosta, kuinka hänen rakastettuaan juhlistetaan julkisuudessa. *Ballaadissa* sekä *Tanssi yli hautojen* -elokuvassa annetaan kuva-vastakuva-parin kautta ymmärtää, että rakastavaiset katsovat toisiinsa viimeisen kerran, jolloin eron melodraama korostuu. Mutta yhteys katkeaa, kun suurmies siirtyy julkisen, kansakunnan historian piiriin. *Ballaadissa* tämä osoitetaan yleiskuvalla oopperan lavalla seisovasta, yleisön juhlimasta Paciuksesta. *Tanssi yli hautojen* -elokuvassa katseiden vaihdon päättävät *Pori-laisten marssin* tahdit ja puolikuva Aleksanterista. Elokuviissa *Runon kuningas ja muuttolintu* Emilien ja Johan Ludvigin välillä ei ole Floran päivän juhlassa enää katsekontaktia. Emilie katselee juhlaa ja Runebergia puiden katveesta kunnes *Maamme laulun* soidessa Emilie katoaa puiden taakse. Korokkeella seisova Runeberg on puolestaan muuttunut vakavaksi, patsaan kaltaiseksi.

Elokuvatutkija Julianne Pidduck on historiallisten elokuvien analyysissään todennut, että vastaavankaltainen kerronnallinen keino 1990-luvun Jane Austenin romaanien adaptaatioissa voidaan tulkita liberaali-feministisenä kritiikkinä naisten pidäkkeistä. Elokuviissa on toistuvasti kohtauksia, joissa naispäähenkilö on sisätiloissa, suljettuna kodin yksityiseen piiriin, kun taas elokuvien mieshahmot liikkuvat vapaasti sisä- ja ulkotilan välillä.⁸⁸⁷ Ei voida

tulkita, että Suomen Filmitelollisuuden suurmieselokuviissa naispäähenkilöiden toiminnan rajaaminen yksityisen piiriin olisi kritiikkiä.⁸⁸⁸ Elokuvien melodramaattiseen moodiin kuuluu se, että loppuratkaisu esitetään oikeaksi ja vaihtoehtottomaksi. Tällöin elokuvien tarjoama tunne ei ole uhma tai ahdistus, vaan masokistinen nautinto. Suurmiehen etäännyessä julkisen ihailun kohteeksi naisen henkilökohtaisesta ”tuntemisesta” tulee nautinnollista ja arvostettavaa. Mutta samalla ”tuntemisesta” on luovuttava, sillä loppuratkaisu tekee yksityisestä mahdollisuuden. Monumentalisoinnin jälkeen jää jäljelle vain julkinen kansakunnan kertomuksen päähenkilö.

Suomi-Filmin suurmieselokuviissa suhde suurmieheen rakentuu toisin. Elokuvissa ilmaisu, erityisesti kameratyö, tarjoaa katsojille mahdollisuuden keskeiskuvitteluun ja läheisyyteen suurmiesten kanssa. Keskeiskuvittelukohtaukset tuovat katsojan osallisiksi suurmiehen kärsimyksistä ja valmistavat katsojan tuntemaan loppukohtauksen päätöksen, jota korostavat musiikki ja menetyksen alleviivaaminen. Päätöksen kautta menetyksistä tulee osa suurmiehen suurta tekoa. Loppua kohti katsoja kuitenkin loitontuu suurmiehestä ja asettuu tämän kuoleman sivustaseuraajaksi. Kuolemansa kautta suurmies ylevöityy ikuiseksi monumentiksi.⁸⁸⁹ Erityisen alleviivattua tämä on Kiven kohtalossa lunastajateemaa symboloivine viimeisine sanoineen.

Henry M. Taylor on Paul Ricoeuria lainaten todennut, miten elämäkertoissa yksilön kuolema samalla merkitsee tämän muuttumista kuolemattomaksi yhteisössään.⁸⁹⁰ Suurmiehet kansallisine tekoineen säilyvät yhteisön muistissa symboloiden samalla tuon yhteisön yhteisyyttä. Suomi-Filmin suurmieselokuvien katsojille tarjotaan mahdollisuus tunkea tuo muuntautumisen hetki sivustaseuraajana. Toisin kuin Suomen Filmitelollisuuden suurmieselokuvien konkreettiset ylevöittämisikohtaukset, näissä elokuvissa ylevöittäminen julkiseksi monumentiksi tapahtuu ajatuksen tasolla. Samoin sivustaseuraajan paikka ei ole sukupuolittunut, naisen paikka, vaan yhteisön jäsenen paikka.

George F. Custenin tutkimuksen mukaan amerikkalaisissa studiokauden elämäkertaelokuvissa päähenkilön maine tuotetaan usein toistuvan tarinaelementin, julkisen oikeudenkäynnin tai vastaavan tilanteen kautta, jossa päähenkilön taidot tai tiedot asetetaan diegeettisen yleisön ja samalla kat-

sojien tuomittaviksi. Custenin tulkinnan mukaan oikeudenkäyntikohtaus on paitsi taloudellinen kerrontakeino dramatisoida kuuluisan henkilön teko myös ilmentymä Hollywoodin konservatismista. Oikeudenkäyntikohtaukset tiivistävät usein päähenkilön taistelun taantumuksellisia ajatuksia tai valtaa vastaan, ja näyttävät miten yleisön tuen avulla päähenkilö voittaa. Näin elämäkertaelokuvat henkilöivät sosiaalisen muutoksen ja selittävät päähenkilön menestyksen arkijärjen voitoksi.⁸⁹¹

Custenin oikeudenkäyntianalyysin voi tulkita toistuvaksi tavaksi tuottaa historiallinen henkilö julkisuuden henkilöksi. Suomalaisia elämäkertaelokuvissa ei ole vastaavankaltaisia kohtauksia, joissa juoni huipentuisi päähenkilön julkiseen arviointiin, lukuun ottamatta *Ballaadin* oopperakohtauksia. Sen sijaan päähenkilön asettaminen diegeettiseen julkisuuteen kuvittaa hänen jo tunnettua ja ihailtua asemaansa kansakunnan kertomuksen päähenkilönä.

Elokuville *Härmästä poikia kymmenen* ja *Hallin Janne* julkisuuteen asettaminen kuvittaa samalla julkisen henkilön syntyä. *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvassa Antti on käräjäpaikalla naisten ihailevien katseiden kohteena hypätessään painavissa raudoissa kärryille. Naisten ihailu myös selittää arkikiviisun, siis varsinaisen julkisen tarinan syntyä. Kylän piitit pyytävät viisujensepittäjää laulamaan ”noista kymmenestä komeasta syytetystä”. Myös *Hallin Jannessa* tunnettu viisu Jannesta syntyy tarinamaailmassa. Laululla on merkittävä osuus kohtauksessa, jossa Janne tuodaan kahleissa käräjäpaikalle, kaikkien katseiden kohteeksi. Katsojille tutun laulun synnyn kuvittaminen alleviivaa käräjien historiallisuutta ja päähenkilöiden julkisuutta, tällöin kohtauksesta tulee refleksiivisesti elokuvan aiheen perustelu. Kyse ei ole vain jostakusta tuomitusta vaan tunnetusta, historiallisesta henkilöstä.

Elämäkertasykliin viimeisissä elokuvissa *Säkkijärven polkka* ja *Mä oksalla ylimmällä* suhde julkisuuteen ja yleisöön on toisenlainen. Vilin naispuolisesta yleisöstä saadaan viitteitä Vilin kirjeessä, mutta kerronnassa Viliä ei aseteta julkisuuteen ihailevien (nais)katseiden kohteeksi. Vili kyllä esiintyy diegeettiselle yleisölle ja katsojille, mutta esitys kuvataan kaikkitietävän kertojan, ei yleisön näkökulmasta. Samalla tavoin elokuvassa *Mä oksalla ylimmällä* Gabriel Linséniltä puuttuu aiempien suurmiesten julkinen status. Katsoja seuraa

Gabrielin yksityistä elämää ja ajatuksia, eikä hänen tuttu sävellyksensä johda elokuvan tarinassa julkiseen tunnustukseen.

Elokuvan katsomistilanteessa yleisö kutsuttiin kokemaan yhteistä kansakunnan kertomusta kahdella eri tasolla. Reaalisessa katsomistilanteessa yleisölle paljastettiin menneisyys valkokankaalle heijastettuna tarinana. Tämän lisäksi elokuvan kerronta usein pyrkii kytkemään katsojan kansakunnan kertomuksen päähenkilön julkisen aseman todistajaksi ja ihailijaksi. 1950-luvulle tultaessa asemat ovat muuttuneet. Kansakunnan kertomuksen päähenkilö on kadottanut erityisyytensä, hän on inhimillinen ja kärsivä mutta ei enää etäisen ihailun kohde. Jotkut päähenkilöistä eivät enää olekaan kansakunnan kertomuksen päähenkilöitä, vaan ainoastaan oman tarinansa sankareita.

Historiallinen elämäkertaelokuva kansakunnan kertomuksena

Historialliset elokuvat osallistuivat muun historiakulttuurin tavoin kansakunnan kertomiseen 1930–1950-luvuilla. Kansallisen identiteetin rakentaminen ei kuitenkaan ole yhdenmukaista tai yksisuuntaista, vaan ajallisesti muuntuva. Se mitä kansallisesta menneisyydestä kerrottiin ja miten siitä kerrottiin, vaihteli ajan ja kertojien intressien mukaisesti.

Pääosin elokuvatuotanto myötäili historiakulttuurin vallitsevia linjoja. Sotien välisenä ja sodan aikana elokuvat ovat kuvanneet menneisyyttä valalla olevien suomalaiskansallisten historiankäsitysten tavoin ja tunnettuja mielikuvia kierrättäen. Sodan jälkeen näkökulma on kääntynyt vallitsevan puhutavan mukaisesti kansaan, kansanomaisuuteen ja kotiseutuun. Toisaalta tämä kansallisen linjan jatkuminen kuvasi sitä, miten elokuvateollisuus pitäytyi historiakulttuurin piirissä, samalla kun muilla kulttuurin alueilla kiinnostus menneisyyteen väheni. Kyse ei ollut ehkä ainoastaan elokuvateollisuuden konservatiivisuudesta, vaan siitä, miten ala hahmotti yleisönsä, kansakunnan kertomusten oletettiin edelleen puhuttelevan yleisöä. Vasta 1950-luvun kuluessa historiallisten elokuvien ja samalla elämäkertaelokuvien määrä väheni. Mikäli menneisyyttä kuvattiin, kiinnostus suuntautui lähimenneisyyteen ja sota-aikaan.

Elokuvien tasolla historiakulttuurin vallitsevan linjan ja elokuvakulttuurin dialogi näkyy menneisyyden esittämisen aiheissa, kuvastoissa ja muodoissa. Suomalaiskansallisen historiakäsitysten vallitessa kuvauksen kohteiksi valittiin suurmiehiä ja kansanrunouden legendaarisia hahmoja. Elokuviin on omaksuttu myös muiden historiakulttuurin muotojen tapoja esittää menneisyyden henkilö. Tästä näkyvin esimerkki on päähenkilöiden monumentalisointi, joka rakentaa poikkeusyksilön ja kansan suhteen perinteisiä

monumentteja mukaillen. Historiakulttuurin vallitsevien käsitysten muuttuessa myös elokuvien aiheet ja kuvastot ovat muuttuneet. Esiin ovat nousseet kansan tavat ja äänet. Ylevä isänmaallinen retoriikka on muuttunut harvinaisemmaksi ja tilalle ovat tulleet murrepuhe ja tutut kansanlaulut.

Toisaalta elokuvakulttuuri populaarina historiakulttuurin muotona noudatti myös omaa logiikkaansa. Vallitsevien linjojen myötäilyyn liittyivät elokuvateollisuuden omat kaupalliset ja kulttuuriset intressit. Elokuvateollisuus osallistui ajan historiakulttuuriin, koska historiakulttuuri oli suosittua myös yleisön keskuudessa ja koska se mahdollisti alan kulttuurisen statuksen vahvistamisen. Elokuvateollisuus toi omia näkemyksiään historiakulttuuriin, vaikka ne eivät olisikaan vastanneet historiakulttuurissa vallitsevia käsityksiä tai arvoja. Suomen Filmitöiden toiminnassa tämä ilmeni kaikkein selvimmin. Se valmisti sellaisia tarinoita kansallisesta menneisyydestä, joiden se oletti puhuttelevan yleisöä, vaikka nämä tarinat eivät olisi vastanneet historiakulttuurissa toimivan eliitin tai elokuvakulttuurin eliitin kriteerejä.

Elokuvateollisuus joutui tasapainoilemaan myös elokuvakulttuurin sisältä tulevia paineita vastaan. Sodanjälkeisessä elokuvakulttuurissa tapahtui samanlainen menneisyyden arvon hiipuminen kuin kulttuurissa yleensä. Elokuvatoimittajat alkoivat vaatia ”yhteiskunnallisempia” ja ”ajankohtaisempia” elokuva-aiheita historiallisten ”kartanoromanssien” sijasta. Heidän kritiikkinsä ei suoraan muuttanut elokuvateollisuuden kiinnostusta historiakulttuuria kohtaan, mutta se ilmensi historiallisten elokuvien muutosta elokuvakulttuurissa. Ne näyttäytyivät yhä selvemmin populaareina, mielihyvää tuottavina yleisöelokuvinä eivätkä arvokkaina kansakunnan kertomuksina.





iv. Menneisyyden kokemus ja kokemuksen politiikka

TÄSSÄ LUVUSSA KÄSITTELEN SITÄ, miten suomalaiset 1930–1950-lukujen elämäkertaelokuvat populaareina audiovisuaalisina menneisyyden esityksinä rakensivat kulttuurista muistia. Lähtökohtana on käsitys siitä, että historialliset elämäkertaelokuvat ovat historianesityksiä, jotka omalla erityisellä tavallaan ilmentävät ja tuottavat käsityksiä menneisyydestä. Elokuvien katsominen elokuvateatterissa on audiovisuaalinen kokemus, jonka avulla katsoja työstää kokemuksellista suhdetta menneisyyteen. Tulkitsen tämän prosessin kulttuurisen muistin rakentumiseksi. Analysoin sitä, miten ja millaista kulttuurista muistia 1930–1950-lukujen elämäkertaelokuvat olivat rakentamassa. Tähän prosessiin vaikuttivat paitsi katsojien omat taustat ja elokuvakokemukset myös elokuvateksti ja yhteiskunnallinen konteksti. Kulttuurisen muistin rakentuminen on kollektiivinen prosessi, johon liittyi kokemusten lisäksi neuvottelua, jopa julkista kiistelyä siitä, miten yhteistä menneisyyttä tulisi muistella.

Tarkastelussani en pyri rekonstruoimaan reaalisten aikalaiskatsojien kokemuksia vaan analyysini kartoittaa elokuvien katsojasuhdetta (kon)tekstuaalisesti. Hahmotan elokuvien mahdollistamia kokemuksia tarkastelemalla kontekstin ja elokuvatekstin asettamia ehtoja näille kokemuksille.⁸⁹² Yksi keskeinen elokuvakokemuksiin vaikuttava ehto oli kaupallinen elokuvatuotanto. Suomalaiset elokuvatuottajat hyödynsivät elokuvateollisuuden kansainvälisesti omaksumia standardoinnin ja differentioinnin keinoja tuottaa laajalle yleisölle suunnattuja tarinoita, kuten lajityyppijärjestelmää ja tähteyttä.

Luvussa II käsittelin sitä, miten historiallisissa elämäkertaelokuvissa on toistettu ja muokattu kansainvälisesti ja Suomessa suosituksi oletettuja lajityyppillisiä elementtejä. Tässä luvussa palaan suosittujen elementtien hyödyntämiseen uudesta näkökulmasta. Tarkastelen sitä, millaisia odotuksia

historialliseen elokuvaan liitetyt elementit loivat siitä, miltä menneisyyden tulisi näyttää ja kuulostaa, ja miten nämä odotukset muuttuivat. Kysyn myös, millaisia menneisyyskokemuksia elokuvat ovat mahdollistaneet. Tämän luvun analyysilläni haluan painottaa kulttuurisen muistin muotojen merkittävyyttä, sillä keskeistä ei ole ainoastaan se, mitä muistellaan vaan myös se miten muistellaan.

Elämäkerrallisuus eli elämäkertaelokuvan ”elämäkerrallinen elementti” tuottaa erityisen ehdon elokuvakokemukselle. ”Elämäkerralliseen elementtiin” on toistuvasti liitetty kysymykset autenttisuudesta, uskottavuudesta ja totuudenmukaisuudesta. Kokemukseen yhdistyy tietoisuus siitä, että elokuva ei ole täyttä mielikuvitusta vaan sillä on viittaussuhde reaalisesti tapahtuneeseen menneeseen ja todella olemassa olleeseen henkilöön. Voidaan puhua menneisyyskokemuksesta, jossa poissaolevan menneisyyden kuvitellaan olevan uskottavasti läsnä. Toisessa alaluvussa tarkastelen sitä, miten uskottavaa menneisyyskokemusta on rakennettu historiallisessa elämäkertaelokuvassa. Vaikka menneisyyden totuudenmukaiseen esittämiseen on liittynyt vakavia arvovalta- ja arvokysymyksiä, haluan korostaa myös menneen läsnäolon tuottamaa mielihyvähännekokemusta ja pohtia, miksi ”elämäkerrallisen elementti” on saattanut itsessään olla nautittava.

Tähtinäyttelijän läsnäololla elokuvassa voi olla keskeinen vaikutus elokuvakokemukseen. Vaikka monet suomalaiset elokuvanäyttelijät työskentelivät myös teatterissa ja heidät saatettiin artikkeleissa kuvata tavallisimpana kuin Hollywoodin ja UFA:n kuuluisat tähdet, elokuvakulttuuri teki heistä maanlaajuisesti tunnettuja ja ihailtuja. Tietyt tähtijärjestelmän käytännöt toimivat Suomessakin: tähtikuvan avulla luotiin odotuksia ja rakennettiin elokuvaan merkityksiä.⁸⁹³ Kolmannessa alaluvussa yhdistän luvussa 11 käsiteltyyn analyysiin läheisyyden ja etäisyyden kokemuksesta analyysin tähden merkityksestä elämäkertaelokuvissa. Tunnetun tähden esittämä tunnettu historiallinen henkilö on moniulotteinen rakennelma, jossa menneisyyden henkilöstä luotuun hahmoon yhdistyvät tähtikuvan moninaiset merkitykset. Kysyn, miten tähti on vaikuttanut elokuvien mahdollistamaan menneisyyskokemukseen.

Elokuva toimii kulttuurisen muistin alueena, jossa mahdollistuu koke-

muksellinen kuvittelu ja leikki mutta jossa samalla neuvotellaan muistamisen kohteista ja tavoista. Historiallisten elämäkertaelokuvien herättämä keskustelu ilmentää sitä, miten tämä ominaisuus teki niistä epäilyn ja kiistojen kohteen. Kuten olen luvussa III todennut, elokuvayhtiöt pyrkivät aktiivisesti osoittamaan olevansa vakavasti otettavia toimijoita kulttuurissa osallistumalla kansakunnan rakentamiseen. Silti elokuvan maine laajalle yleisölle suunnattuna kaupallisena ja teollisena ajanvietteenä teki elokuvayhtiöistä arveluttavia kulttuuritoimijoita eliitin silmissä. Matalan kulttuurin alueella käyty neuvottelu kansallisesta menneisyydestä sekä siihen liittyneistä arvoista uhkasi vakiintuneita kulttuurisia rajoja. Neljännessä alaluvussa tarkastelen, miten elokuvat osallistuivat neuvotteluun arvoista, erityisesti yksityisen ja julkisen rajoista ja säädyllisyydestä.

Työstäessään kulttuurista muistia elokuvat ovat muokanneet kulttuurisia rajoja yksityisen ja julkisen, säädyllisen ja säädyttömän sekä matalan ja korkean välillä. *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan herättämän yleisön-osastokeskustelun avulla analysoin sitä, miten kuvaus J. L. Runebergin yksityiselämästä tulkittiin myös moraaliseksi kysymykseksi, joka ei kosketanut ainoastaan arvokkaaksi koettua menneisyyttä vaan myös nykyisyyttä. Elämäkertaelokuvissa ja niistä käydyssä keskustelussa määriteltiin, mikä on sopivaa ”julkista yksityisyyttä”. Samalla niissä asemoitiin elokuvan paikkaa korkean ja matalan kulttuurin rajalla.

Elämäkertaelokuvat ja niiden tuotantoprosessit kertovat neuvottelun koskeneen myös sitä, kuka voi osallistua neuvotteluun: kuka sai kertoa menneisyydestä eli kuka sai osallistua kulttuurisen muistin ilmentämiseen ja tuottamiseen. Viidennessä alaluvussa kysyn, mitkä seikat aiheuttivat ristiriitoja neuvottelussa kansallisesta menneisyydestä ja miten elokuvakulttuurin toimijat ottivat paikkansa tässä neuvottelussa. Tarkastelen kysymystä elokuvien ”Minä elän” ja *Runon kuningas ja muuttolintu* avulla.

Menneisyyden tuntu ja konventiot

”Ja juuri elokuvalla on parhaat mahdollisuudet historian elävöittämiseen, sehän voi kaiken näyttää kädestä pitäen, olkoon sitten kysymys valtavasta taistelukentästä tai korun yksityiskohdista. Juuri tämän ’kuvanälän’ ja ’tutkimusvietin’ tyydyttämisen kannalta historiallinen elokuva on ehkä kaikkein lähinnä elokuvataiteen ihanne- muotoa ja vastaavasti sen mahdollisuudet pelkistettyyn kuvakerrontaan ovat poikkeuksellisen suuret.”

Kaarle Hirvosen historiallisen elokuvan mahdollisuuksia ylistävä artikkeli *Elokuvateatteri – Suomen Kinolehdessä* kertoo siitä, miten juuri elokuvaa pidettiin arvokkaana menneisyyden kuvaajana ja taltioijana.⁸⁹⁴ Yksi historiallisen elokuvan keskeisistä, oletetuista ominaisuuksista on sen kyky tuottaa kokonaisvaltainen aistimellinen kokemus menneisyydestä.

Luvussa 11 analysoin sitä, millaisia merkityksiä ja kokemuksia on pyritty rakentamaan elämäkertaelokuvien päähenkilöiden sekä tarinan ja juonen avulla. Elämäkertaelokuvien kerronta ja ilmaisu pyrkivät tuottamaan tiettyntyyppisen uskottavan henkilöhahmon ja tunnesuhteen katsojan ja tämän henkilöiden välille. Elokvien tarina, juoni ja kerronta luovat elämänkertomuksesta tulkinnan menneisyydestä, jota kutsun menneisyyden tematisoimiseksi.⁸⁹⁵ Elämäkertaelokuvien rakentama menneisyyden kokemus ei kiteydy vain henkilökuviiin, tarinaan ja teemaan, vaan merkityksellistä on myös se, miten henkilöt ja tarina kerrotaan, miltä kaikki näyttää ja kuulostaa.

Richard Dyer on musikaalien viihdyttävyyttä tarkastelevassa artikkelissaan ”Entertainment and utopia” halunnut korostaa ei-esittävien merkkien (*non-representational*) tärkeyttä elokuvan analyysissa. Hänen mukaansa ei-esittävät ilmaisukeinot kuten valojen ja värien käyttö, kuvasommittelu, ka-

meran liikkeitä ja leikkauksen rytmi vaikuttavat myös itsenäisesti elokuvan tuottamaan tunnekokemukseen. Ne eivät ainoastaan tue juonta, henkilökuvia ja tilanteiden rakentamista.⁸⁹⁶ Oman analyysini kannalta merkittävää on se, miten Dyer nostaa esiin vähemmän analysoituja ilmaisukeinoja sekä se, miten hän painottaa muiden elokuvallisten elementtien kuin juonen ja henkilökuvien osuutta elokuvakokemuksen rakentumisessa. Kun luvussa II tarkasteluni painopiste on kerronnan ja henkilökuvauksen mahdollistamissa kokemuksissa, tässä luvussa keskityn elokuvien mahdollistamiin aistimellisiin ja tunnekokemuksiin. Dyerin luoman esimerkin mukaan kiinnitän analyysissäni huomiota elokuvan ei-esittäviin ilmaisukeinoihin, vaikka tulkintoja tehdessä ei olekaan yksinkertaista tai edes relevanttia erotella ei-esittäviä esittävästä merkeistä. Pohdin erityisesti sitä, millaisen aistimellisen mielikuvan menneisyydestä elokuvat mahdollistavat.⁸⁹⁷

Elokuvakokemuksen rakentuminen alkaa jo elokuvien ennakkojulkisuudessa, jonka avulla pyritään suuntaamaan katsojakokemusta ohjaavia ennakko-odotuksia.⁸⁹⁸ Ensi-iltaan tulevan elokuvan luokittelu tiettyjen sykli- tai lajityyppiominaisuuksien mukaan ja tunnettujen näyttelijöiden esittely filmausta käsittelevissä artikkeleissa pyrkii puhuttelemaan lajityypistä tai tähdestä kiinnostuneita katsojia, ja samalla se määrittelee etukäteen, millaisia audiovisuaalisia kokemuksia olisi odotettavissa. Elokuvatekstissä puhuttelu tapahtuu toisella tasolla, kun elokuvan kerronnan ja ilmaisukeinojen avulla pyritään rakentamaan katsojille mahdollisia katsoja- ja kuulija-asemia, joiden kautta elokuvakokemus voi muodostua.⁸⁹⁹

Käsittämäni elämäkertaelokuvat ovat hyvin heterogeenisiä ja samoin niiden keinot puhutella katsojia ja luoda odotuksia. Elokuvia kuitenkin yhdistää se, että ne ymmärrettiin tyypillisesti historiallisiksi, menneisyyttä kuvaaviksi elokuviksi. Tämä määrittely loi odotuksia siitä, että elokuvan avulla menneisyys voidaan aistia, ennen muuta nähdä ja kuulla. Kutsun tätä elokuvan mahdollistamaa menneisyyden aistimista menneisyyden tunnun kokemukseksi.

Tarkastelemissani esittävisä elokuvissa näyttelijöiden on näytettävä joltakin, heidän on oltava tai toimittava jollakin tavoin jossakin, yleensä kolmiulotteiseksi luodussa tilassa. Juoni ei yleensä kuvaa vain tarinaa vaan

roolihenkilöt tekevät muutakin, etenkin kohtausten alussa tai dialogin kuluessa. Historiallisen elokuvan menneisyyden tunnussa on kyse juuri elokuvan ”täyttämisestä” menneisyyteen viittaavilla merkeillä: miten näyttämöllepano, leikkaus ja kameratyö luovat kuvaa menneestä, miten elokuvan äänimaisema tuottaa menneisyyden kokemusta sekä miten elokuvan dialogiin ja toimintaan liitetään menneisyyteen viittaavia tapoja.

Osa niistä tavoista, joilla menneisyyteen viitataan, on muotoutunut jo elokuvaa edeltävissä visuaalisissa esitysmuodoissa, kuten kuvataiteessa, *tableau vivant* -kuvaelmissa ja teatterissa. Näissä kaikissa menneisyyden kuvaaminen oli oma suosittu osa-alueensa tai lajityyppinsä 1800-luvulla.⁹⁰⁰ Suomen kansallisteatterissa oli perustaja Kaarlo Bergbomin kaudella omaksuttu saksalaisen teatterin, niin kutsutun meiningenilaisuuden, pyrkimys puvuston ja rekviisitan historialliseen todenkaltaisuuteen. Tämän lisäksi näyttämöllepanossa tavoiteltiin koristeellisia vaikutelmia.⁹⁰¹ Näyttämöllepanon historiallinen todenkaltaisuus ja visuaalinen näyttävyys muodostivat menneisyyden esittämisen peruskonventiot, joka jatkavat elämäänsä myös uudessa mediumissa, elokuvassa.

Historiallisten elokuvien peruskonventioita ja samalla elokuvaan kohdistettuja perusodotuksia voi jäsentää Charles ja Mirella Jona Affronin elokuvan lavastuskeinojen luokittelun avulla. Affronit ovat luokitelleet lavastuskeinoja niiden kerronnallisen intensiteetin ja todenkaltaisuuden asteen mukaan. Denotaation taso (*set as denotation*⁹⁰²) viittaa lavastukseen, jonka yksinkertaisena tavoitteena on määritellä elokuvan tapahtumien aika, paikka, perustunnelma ja kulttuuri. Painotuksen tasolla (*set as punctuation*) lavastus pyrkii edelleen todenkaltaisuuteen, mutta siinä käytetään huomiota herättäviä kuvallisia tai sommitelmallisia keinoja, joilla korostetaan elokuvan henkilökuvia, kerronnan kohtia tai tiettyä tematiikkaa. Koristelun tason (*set as embellishment*) Affronit yhdistävät erityisesti historiallisiin elokuvaan. Koristelun tason lavastus luo todenkaltaisen mutta silti aikalaisyisölleen vieraan miljöön. Vieras miljöö ja näyttävät kuvat, kuten vahvasti ilmaisevat sommitelmat tai kolossaaliset rakennelmat, kiinnittävät katsojan huomion ja vaikuttavat elokuvan luentaan. Keinotekoisien tasolla (*set as artifice*) tavoitteena on

epätodellisen irrationaalisen tai fantastisen ympäristön luominen. Huomiota herättävä lavastus on kuin yksi elokuvan roolihahmoista. Viidennellä tasolla Affronien luokituksessa on lavastus toimii kerrontana (*set as narrative*), millä he viittaavat yhteen paikkaan sijoittuvaan elokuvaan.⁹⁰³

Affronien lähestymistapaa voidaan laajentaa lavastuksesta koko näyttämöllepanoon sekä kameratyöhön, jotka myös vaikuttavat elokuvakokemuksen rakentumiseen. Tämän perusteella tarkastelemani elämäkertaelokuvat voidaan jaotella Affronien luokitteluja soveltaen neljään ryhmään sen mukaan, miten runsaasti menneisyyteen viittaavia merkkejä on käytetty ja kuinka intensiivisesti ne on esitetty. Intensiivisellä esittämisellä tarkoitan sitä, että elokuvan kerronta ja ilmaisu jollakin tavalla etualaistavat viittauksen menneisyyteen. Etualaistettu ilmaisu fokusoi katsojan huomion, mikä mahdollistaa entistä voimakkaamman menneisyyden tunnun kokemuksen.

Denotaation tasolla liikkuvat ajanvietteeksi luokitellut populaarimusiikkielämäkerrat *Orpopojan valssi*, *Tytön huivi* ja *Säkkijärven polkka*, joihin suunnatut odotuksetkin liittyvät enemmän ajankohdan suosittuun musiikkiin kuin menneisyyden tuntuun. *Orpopojan valssi* -elokuvassa näyttämöllepano ilmaisee ajan ja paikan, vuosisadan alun Helsingin, mutta viittauksia menneeseen ei etualaisteta.⁹⁰⁴ Samalla tavoin *Tytön huivi* -elokuvassa tupainteriöörit ja ihmisten vaatetus viittaavat epämääräisesti vuosisadan vaihteeseen tai alkuun. Niukimmin viittauksia menneisyyteen on *Säkkijärven polkka* -elokuvassa, jossa esimerkiksi puvustus tai lavastus eivät ole tarinan tapahtumajan mukaisia.

Elokuville ”*Minä elän*”, *Ruusu ja kulkuri*, *Hallin Janne*, *Härmästä poikia kymmenen* ja *Tanssi yli hautojen* on runsaasti viitteitä menneisyyden ääniin, musiikkiin, vaatetukseen, interiööreihin, tapoihin sekä tapahtumiin. Näitä viitteitä on etualaistettu vaihtelevasti, niin että voi puhua painotuksen tasolla toimivista elokuvista. Tyypillistä näille elokuville on, ettei katsojan huomiota ole suunnattu maalaistupien tai porvariskotien interiööreihin, vaan näiden lavastus denotaation tason tapaan ilmaisee ajan ja paikan. Sen sijaan ilmaisu ja kerronta etualaistavat esimerkiksi historiallisen henkilön, tapahtuman, musiikin, kansallismaiseman tai eksoottisen paikan.

Myös elokuvissa *Elinan surma*, *Simo Hurtti*⁹⁰⁵, *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi*, sekä *Mä oksalla ylimmällä* on paljon viitteitä menneisyyteen, mutta toisin kuin yllä luetelluissa elokuvissa viitteet ovat pääosin etualaistetuja. Voidaan puhua koristelun tasolla toimivista elokuvista, joissa kerronnan ja ilmaisuuden avulla on pyritty tuottamaan intensiivinen tuntu vieraasta ajasta. Sen sijaan tarkastelemieni elämäkertaelokuvien joukossa ei ole elokuvia, joiden ilmaisuus olisi tuottanut kokemuksen mielikuvituksellisesta menneisyydestä (keinotekoisien taso).⁹⁰⁶ Elämäkertaelokuvien huolellinen ajankuvan etsiminen osoittaa, miten elämäkerralliset elokuvat itsestään selvästi kytkettiin reaali maailmaan. Toisaalta Suomessa resurssien puute myös rajasi mielikuvituksen käyttöä, eikä fantasia ylipäätään ole ollut tyypillistä suomalaisessa tuotannossa.⁹⁰⁷

Luonnehdin painotuksen ja koristelun tason mahdollistamaa menneisyyden tunnun laatua speктаakkelin ja kultivoidun idyllin käsitteiden avulla. Speктаakkeli on ollut elokuva- ja mediatutkimuksessa usein käytetty ja monimerkityksellinen käsite, joka on usein yhdistetty historiallisiin elokuviin. Sitä on käytetty kuvaamaan tiettyjä lajityyppejä⁹⁰⁸, tietyn kerronta- ja ilmaisutavan sekä katsojasuhteen analyysiin⁹⁰⁹ ja elokuvallisen konsumerismin tai laajemmin koko länsimaisen kapitalistisen yhteiskunnan kritiikkiin⁹¹⁰. Tässä yhteydessä käytän käsitettä speктаakkeli kuvaamaan erityistä menneisyyden tunnun laatua. Kyse on audiovisuaalisen esityksen kokemisen tavasta, jota tietyt konventionaaliset keinot rakentavat.

Ilmaisukeinojen voi ymmärtää tuottavan speктаakkelin tuntua pääasiassa kahdella tavalla. Elokuvatutkija Tom Brown on jakanut historiallisissa elokuvissa käytetyn speктаakkelin kahteen kategoriaan: ”historian koristeluun” (*decor of history*) ja spektakulaariseen näkymään (*spectacular vista*). Ensimmäisen hän määrittelee tukeutuen Philip Rosenin käsitykseen speктаakkelista. Speктаakkeli tarkoittaa jotakin niin ylenpalttisen yksityiskohtaisesti kuvattua, että kuvatun referentiaalinen yhteys todelliseen katoaa ja sitä katsotaan esityksenä (*performance*). Brownille ”historian koristelu” on näyttämöllepanon ylimäärää (*excess*). Spektakulaarisella näkymällä Brown tarkoittaa toiminnan ylimäärää, laadullisesti ja määrällisesti suuria mittasuhteita.⁹¹¹ Tällainen ker-

rontatapa on tyypillinen muun muassa antiikki- ja raamattuelokuville, jotka näkymillään korostavat tapahtumien historiallisuutta.⁹¹² Syntyy vaikutelma eep-
pisydestä, nykyhetkeen asti merkityksensä säilyttäneestä kertomuksesta.

Kuten Brown on todennut, speктаakkelin tuntua ei tuota vain tiettyjen suu-
rellisten näkymien kuvaaminen vaan se, miten näkymät on kuvattu.⁹¹³ Niinpä
ymmärrän speктаakkelin tuottamisen keinoiksi suurten lavasteiden ja jouk-
kokohtausten lisäksi kokoa ja mittasuhteita korostavat yleiskuvat, elokuva-
tähden etualaistetun performanssin, tilan tuntua etualaistavat kamera-ajot,
erityisesti yläkulmaa suosivat nosturiajot, kovaääniset äänitehosteet, voimak-
kaan musiikin sekä myös pitkän keston.⁹¹⁴

Elokuvatekstin ominaisuutena speктаakkelin on ymmärretty tuottavan
erilaista elokuvakokemusta kuin juonenkulku ja henkilöhahmojen psykologi-
aa rakentava kerronta. Jos juonenkulku ohjaa katsojaa kiinnittymään lineaari-
sesti etenevään juoneen, niin speктаakkeli tuottaa audiovisuaalista nautintoa
esityksenä, joka ei vie kerrontaa eteenpäin vaan saattaa pysäyttää juonenku-
lun.⁹¹⁵ Omassa analyysissäni olennaista ei ole speктаakkelin tuntua tuottavien
ilmaisukeinojen ja kerronnallisuuden jyrkkä vastakkainasettelu, sillä tarkas-
telemissani elokuvissa speктаakkelia luovat ilmaisutavat usein myös vievät
juonta eteenpäin tai rakentavat henkilökuvaa. Spektakelisoitu kohtaus voi
viivyttää juonen kehittelyä, mutta se on osa elokuvan tarinaa ja sen merki-
tyksellistämistä.⁹¹⁶ Vastakkainasettelun sijasta olen kiinnostunut siitä, miten
speктаakkelin tuntu on osa elokuvan mahdollistamaa menneisyyskokemusta.
Speктаakkelin tunnulle on ominaista audiovisuaalisen esittämisen mahdol-
listama menneisyyden tunnun voimakkuus, hämmästyntä ihastus tai jänni-
tys ja niiden tuottama mielihyvä.⁹¹⁷ Speктаakkelin tuntu rakentaa katsojalle
suhdetta menneisyyteen, jossa korostuvat menneisyyden erityisyys sekä usein
spektakelisoidun asian poikkeuksellinen merkitys myös nykyhetkessä.

Toinen, erityisesti eurooppalaiseen 1980- ja 1990-lukujen historialliseen
elokuvaan yhdistetty käsite on *heritage*. Usein *heritage* on tarkoittanut kriit-
tistä määritettä, sillä *heritage*-elokuvien tyyliä on luonnehdittu museoesteti-
kaksi, jonka kautta menneisyys tarjotaan katsojien ihailun, nostalgian tai kon-
sumeristisen katseen kohteeksi.⁹¹⁸ Andrew Higson on esittänyt, että *heritage*

on ilmiönä vanhempi kuin parin vuosikymmenen takainen. Hänen mukaansa elokuvakulttuuri on osallistunut ilmiön ylläpitämiseen jo 1910-luvulta lähtien. Higson ei silti pidä *heritage*-elokuva vakiintuneena genrenä, vaan *heritage*-ilmiö aktualisoituu aika-ajoin kansallisessa elokuvakulttuurissa. *Heritage*-ilmiö yhdistyy kansallisen elokuvakulttuurin kehittämisprojektiin, kun korkean tuotantoarvon elokuvat esittävät arvostettua menneisyyttä huolellisesti ja estetisoidusti rakennetun näyttämöllepanon avulla.⁹¹⁹ Clair Monk on kiistänyt yhtenäisen *heritage*-elokuvan olemassaolon. Hänen mukaansa kriittinen keskustelu on nimittänyt *heritage*-elokuviiksi hyvin erityyppisiä elokuvia ilman hyviä, analyysiin perustuvia perusteluja. Silti Monk itse löytää ”*heritage*-estetiikkaa” nykyaikaan sijoittuvista elokuvista, mikä kertoo tunnistettavan tyylin olemassaolosta.⁹²⁰

Mikäli *heritage*-ilmiön ymmärretään liittyvän elokuvien aihepiiriin ja ilmaisutyyliin, niin samantyyppisen ilmiön voi nähdä Suomen Filmiteollisuuden elokuvien *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi* taustalla. Elokuvien aiheeksi on valittu henkilöitä ja tapahtumia, jotka ulkomaisten mallien tavoin nostavat esiin arvostetun kansallisen korkeakulttuurin saavutukset. Kulttuuriperinnöksi on siis määritelty korkeakulttuuri, ei esimerkiksi kansanperinne kuten toisen maailmansodan jälkeen. Menneisyydestä kuvataan ylempää keskiluokkaa pääasiassa yksityisessä piirissä.⁹²¹ *Heritage*-elokuville on ominaista myös koristelun tason ilmaisu. Elokuvissa on runsaasti sellaisia autenttiseksi tulkittuja viitteitä menneisyyteen, jotka etualaistetaan estetisoivan ilmaisun avulla. *Heritage*-elokuville tyypillisenä pidetään myös rauhallista rytmiä, episodisuutta, sulavia kameraliikkeitä ja huolellista sommittelua.⁹²²

Tässä yhteydessä olen soveltanut *heritage*-käsitettä kuvatakseni kultivoituneen idyllin tuntua, jota elokuvissa tulkintani mukaan pyritään tuottamaan *heritage*-elokuville tyypillisin ominaisuuksin. *Heritage*-elokuvien tyyliä on kuvattu myös spektakelisoivaksi⁹²³, mutta omassa tarkastelussani erotan spektaakkelin tunnun kultivoituneen idyllin tunnusta, sillä niiden rakentama suhde menneisyyteen on erilainen. Spektaakkelin tuntuun liittyy audiovisuaalisen nauhtinnon lisäksi hämmästyä tai jännitystä, kun taas kultivoituneen idyllin tuntua luonnehtii mielihyvän ohessa rauhallisuus, harmonia, jopa rentouttavuus.

Janet Staiger on pitänyt speaktaakkelia Hollywoodin elokuvateollisuuden differentioimisen keinona, jonka avulla studiot markkinoivat omia elokuva-tuotteitaan uutuuden, suosituksen lajityypin, tuotemerkkien, realismin, autenttisuuden, tähtien ja tekijöiden ohella.⁹²⁴ Staigerin tulkinnassa speaktaakkeliin liittyivät suuruuden ja näyttävyyden lisäksi kalleus ja esiintymistaito. Samalla kun näitä piirteitä tuotiin esiin mainonnassa herättämässä yleisön kiinnostusta ja luomassa odotuksia, niistä muotoutui myös edellytetyjä laatuominaisuuksia speaktaakkeliille.⁹²⁵ Omassa analyysissäni koristelun ja painotuksen tason elokuviksi luokittelemani elokuvat vastaavat näitä Staigerin speaktaakkelielokuvia. Kyse oli korkean tuotantoarvon elokuvista, joiden ennakkomarkkinointi loi odotuksia suuruudesta ja/tai audiovisuaalisesta näyttävyydestä.

Koristelun ja painotuksen tasot perustuivat paitsi korkeaan tuotantoarvoon myös ammatilliseen osaamiseen ja taituruuteen. David Bordwell on käyttänyt käsitettä speaktaakkeli juuri tässä yhteydessä. Hänen mukaansa speaktaakkelia rakennettiin usein teknisen ammattitaidon avulla studiokauden Hollywood-elokuvissa.⁹²⁶ Myös suomalaisessa 1930- ja 1940-lukujen taitteen elokuvatuotannossa panostettiin vahvasti tekniseen kehitykseen, mikä näkyi erityisesti historiallisissa elokuvissa ja niiden markkinoinnissa. Korostamalla elokuvaan käytetyn osaamisen määrää ja laatua yritettiin paitsi erottautua kilpailijoiden tuotannoista ja puhutella katsojia myös osoittaa elokuvateollisuuden taso kokonaisuudessaan.⁹²⁷

Seuraavissa alaluvuissa käsitelen elokuvaesimerkkien avulla tuotantoyhtiöiden välisiä eroja menneisyyden tunnun rakentamisessa. Tarkastelen myös sitä, millaisia olivat menneisyyden tuntuun sekä niiden tuottamiseen liittyvät odotukset ja arvostukset ja miten ne muuttuivat 1950-luvulle tultaessa.

Historiallinen elokuva – kotimaisen elokuvan voimankointo

Elämäkertaelokuvasykliens ensimmäiset elokuvat *Elinan surma* ja *Simo Hurtta* määritettiin ennakkojulkisuudessa erityisesti historiallisiksi elokuviksi.⁹²⁸ Käsitukseen historiallisesta elokuvasta sisältyi ajatus koristelun tason näyttämölle-

panosta, ajankuvan aitoudesta sekä näyttävistä kohtauksista. Elokuvien *Elinan surma* ja *Simo Hurtta* ennakkomarkkinointi ja kriittikkovastaanotto kuvaavat hyvin sitä, millaista menneisyyden tuntua historiallisilta elokuvilta odotettiin ja miten tuo tuntu ajateltiin saatavan aikaan. Aikalaispuheissa historiallinen elokuva asetettiin kansallisen elokuvan kehitystason ja alan ammattitaidon mittariksi. Vertailukohdan elokuville antoivat toisaalta kansainvälisesti jo vakiintuneet tavat rakentaa menneisyyden tuntua, toisaalta ero teatteriin ja sen ilmaisutapoihin.

Elinan surman ennakkomarkkinoinnissa puhuttiin rekvisiittalistosta ja lueteltiin, mitä kaikkea kuvauksia varten tarvittiinkaan: ”vanhoja huonekaluja, pyhimyskuvia, aseita, jalkajousia, kynttilänjalkoja, juomahaarikoita y.m.”.⁹²⁹ Ennakkomielikuvia puvuista loi artikkelien kuvitus, jossa näyttelijät esiintyivät tyyliteltyissä, koristeellisissa historiallisissa asuissa. Lehdissä samankaltaisena toistunut puhe ”rekvisiitasta” ja puvuista viittaa siihen, että artikkelien alkulähde oli yhtiön markkinointi.⁹³⁰ Markkinointistrategia painotti materiaalista runsautta, jonka ilmeisesti ajateltiin puhuttelevan yleisöä. Myös historialliseen lajityyppiin liittyvästä speaktaakkelin tunnusta luotiin ennakkoodotuksia. Lehdissä kerrottiin ”monisatalukuisista joukoista”⁹³¹, ”vauhdikkaita häistä”, ”Laukon kartanon komeasta palosta”⁹³², ”valtavista interiööreistä”⁹³³ sekä ”historian juhlallisuudesta, monumentaalisuudesta”⁹³⁴.

Simo Hurtan ennakkomarkkinointi ei ollut yhtä laajaa kuin *Elinan surma* -elokuvan, eivätkä kuvat, artikkelit ja mainokset antaneet yhtä selkeää mielikuvaa tulevasta elokuvasta.⁹³⁵ Silti menneisyyden tunnun odotuksia rakennettiin samoin peruselementein: puhumalla puvuista, historiallisista tutkimuksista ja suurista joukkokohtauksista: ”Muutamissa kohtauksissa tarvitsimme noin 200 henkilöä, joille kaikille oli myöskin saatava ajan oloja kuvastavat puvut”, kerrottiin *Suomen Sosialidemokratissa*.⁹³⁶ Lisäksi *Simo Hurtan* ennakkomarkkinointi antoi viitteitä jännittävästä draamasta, johon sisältyisi toisaalta väkivaltaisia yhteenottoja mutta toisaalta myös romantiikkaa ja erotiikkaa. Markkinointikuvissa suuremman painotuksen saivat kuitenkin henkilökuvat. Niissä elokuvan naispääosan esittäjä Aili Tikka esiteltiin näyttävissä puvuissa ja koruissa kauniisti valaistuna filmitähtenä.⁹³⁷ Erotiikasta vihjasi

kuva, jossa yläosaton nuori nainen (näyttelijä Sylvi Koskinen) nojaa taljalla tajuttomana makaavan Hurtan rintaan.⁹³⁸

Suurelle osalle aikalaiskritikoista *Elinan surma* ja *Simo Hurtta* eivät kuitenkaan vastanneet odotuksia. Jyrkimmät arvostelijat riisuivat *Elinan surma* -elokuvalta historiallisen elokuvan nimikkeen: ”...[K]iintoisa ja kiitollinen elokuvanaihe, mutta oikean historiallisen taustan luominen ja draamallisen kiinteyden saavuttaminen asettaa kotimaiselle elokuvalle ilmeisesti vielä liian suuria vaikeuksia [...] ettei kotimaisella elokuvatuotannolla ole vielä riittäviä mahdollisuuksia todellisen historiallisen suurelokuvan luomiseen.”⁹³⁹ ”Se on tehty Leinon tunnetun ballaadin ja draaman pohjalle ja tarjoaa siis... mitä parhaimmat edellytykset suurelle ja vaikuttavalle elokuvaluomukselle... ei yhtiön teknillinen valmius vielä kykene tyydyttämään niitä vaatimuksia, joita tällainen elokuva asettaa... filmaattinen käsittely jää puutteelliseksi”, moitiskeli *Kansan Lehden* nimimerkki T.M. *Simo Hurtta* -elokuva.⁹⁴⁰ Teknisen ammattitaidon puutteet ja poikkeaminen menneisyyden esittämisen konventioista tekivät *Elinan surmasta* ja *Simo Hurtasta* geneerisesti epäuskottavan ja rikkoivat menneisyyden tunnun kokemuksen.

Useat kriitikot syyttivät *Elinan surmaa* ”teatterimaisuudesta”.⁹⁴¹ Tilan kuvaaminen muistuttaakin enemmän teatterin lavasteissa liikkumista kuin pyrkimystä luoda kolmiulotteista tilaa elokuvan keinoin. Kuva-alaa ei usein ole sommiteltu esineillä tai ihmisillä, vaan kokokuvien sommitelmat tuovat mieleen teatterin lavan, jota katsoja seuraa lavan reunasta. Ratkaisu korostaa materiaalista niukkuutta, koska henkilöt, huonekalut ja esineistö eivät täytä kuva-alaa. Samoin, vaikka joukkokohtauksissa (häät, häätjuhla Suomelassa) on käytetty yleiskuvaa tai kokokuvaa, kuvat on rajattu tiukasti tapahtuman ympärille. Näin kuvailmaisesta puuttuvat ulkomaisten historiallisten elokuvien speктаakkelin tuntua rakentavat laajat näkymät ja kamera-ajot.

Klassisen elokuvan konventioista poikkeavat elokuvassa myös epäjohdonmukainen valaistus sekä hidastempoinen leikkaus⁹⁴², mikä tarkoitti osalle kritikoista epäelokuvallisuutta ja tunnelman rikkoontumista. ”Näen edessäni ballaadimaisen jylhän ja alkuvoimaisen kohtalondraaman, missä Kantelettaren ja suomalaisen keskiajan tunnelmaa on runsaasti kyllästetty salaperäisen

Elokuvan *Simo Hurtta* naamiointi ja meikkaus eivät saaneet kiitosta aikalaiskriitikoilta.



valohämyisiin kuviin. Juuri tätä atmosfääriä luovaa valohämyä [...] puuttuu täydellisesti Kalle Kaarnan ja hänen valokuvaajansa työstä. Proosallinen ja räikeä valaistus tappaa armottomasti kaiken tunnelman, tuo esille maalattut kulissit ja tekee haittaa näyttelijöiden kasvoille...”, moitti *Elokuva-Aitan* kriitikko Raoul af Hällström.⁹⁴³ Hän ei ollut aivan täsmällinen moitteissaan, sillä elokuvassa on pyritty käyttämään valaistusta goottilaisen tunnelman luomiseksi. Jyrkkä ja niukka valaistus tavoittelee keskiaikaista romanttista synkkyyttä, jota elokuvan loppupuolella säestää myös tuulen vonkunaa jäljittelevä äänitehoste. Linnan huoneet ovat niukasti ja vain osittain valaistuja. Linnan portaissa liikutaan ikään kuin soihtujen valossa. Erityisesti jännittäviksi tarkoitetuissa kohtauksissa, kuten Klaun ja Kirstin yhteisessä illanvie-

tossa, linnan tyrmässä vierailuissa ja myrskyiltana, on käytetty dramaattista osavalaistusta. Kohtausten valaistus kuitenkin vaihtelee epäjohdonmukaisesti täydelliseen tasavaloon pyrkivästä kuvasta synkeisiin osavalaistuksiin. Kuten af Hällström arviossaan totesi, tasainen valaistus ja kokokuva paljastavat lavastusresurssien puutteen. Esimerkiksi kirkkokohtauksissa näkyvät selvästi pahvista rakennetut pylvää ja se, miten ”kirkkomaalaukset” peittävät vain osan seinistä.

Kritiikkien mukaan *Simo Hurtta* kärsi *Elinan surma* -elokuvan kaltaisista teknisen ammattitaidon puutteista. Elokuva-arvostelijat moittivat epäuskottavaa maskeerausta irtopartoineen, hataria kulissee ja rytmittömiä ja jäykkiä joukkokohtauksia. Huolellisesti tehdyt naisten maskeerauksetkaan eivät kelvanneet kriitikoille. Vaikka tapa kuvata naisnäyttelijöitä korostetun näyttävissä vaatteissa ja meikeissä ei mitenkään poikennut historiallisen elokuvan konventioista, *Simon Hurtan* ”hyvin kammattuja” ja ”hienohipiäisiä” naisia pidettiin epärealistisina.⁹⁴⁴

Elinan surman ja *Simo Hurtan* arvostelleet kriitikot olivat samaa mieltä siitä, että menneisyyden tuntu elokuvassa edellyttää erityisesti uskottavaa diegesistä. Sen sijaan he olivat eri mieltä siitä, miten tuo uskottava kokonaisuus oli tuotettava. Osa heistä edellytti, että olisi käytettävä ”filmitaitteen omia ja oma-laatuksia keinoja”, minkä usein voi tulkita tarkoittavan klassisen kerronnan konvention mukaista tapaa sommitella, valaista ja leikata elokuva.⁹⁴⁵ Osalle menneisyyden tunnun mahdollisuus liittyi erityisesti näyttämöllepanoon, siihen mitä on kameran edessä, kuten autenttisenä pidettyyn lavastukseen ja puvustukseen tai kuvattuun toimintaan, eikä niinkään siihen, miten se on filmille tallennettu.⁹⁴⁶

Mielihyvää menneisyydestä: Kultivoidun idyllin ja speaktaakkelin tuntu

Toisin kuin Jäger-Filmin historialliset elokuvat Suomen Filmitöidensä sota-aikana ensi-iltaan tulleet *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi* vakuuttivat

aikalaiskriitikot siitä, että yhtiö hallitsi historiallisen elokuvan keinot. Omaista näille elokuville on pyrkimys tuottaa kultivoidun idyllin tuntua sekä korkeakulttuurisen aiheen että ilmaisun avulla. Elokuvat kuitenkin eroavat painotuksiltaan. *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan keinot loppukohtausta lukuun ottamatta rakentavat kulturoidun idyllin tuntua. *Ballaadi* -elokuvassa sen sijaan yhdistyy kulturoidun idyllin ja speaktaakkelin tunnun ilmaisukeinot.

Määritteet ”idyllinen”, ”romanttinen”, ”loistelas”, ”viejättävä” ja ”rakastettava” toistuivat *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuva esittelevissä artikkeleissa ja mainoksissa.⁹⁴⁷ Sananvalinnalla saatettiin pyrkiä vakuuttamaan katsojakunta elokuvan harmittomuudesta, sillä sen nostattama ennakkokokohu oli saattanut synnyttää kielteisiä mielikuvia elokuvasta. Toisaalta määritelmät tuntuivat kuvaavan elokuvan tarinan aikakautta, painotettiinhan ennakkojulkisuudessa, ettei elokuva kuvaa ainoastaan Runebergia vaan ”koko hänen aikakauttaan”⁹⁴⁸. Vaikka aikakautta luonnehdittiin ”aatteiden, tinkimättömän työn ja lujan uskon aikakaudeksi, joka loi kansamme vapaudenkaipuun ja -vaatimuksen”⁹⁴⁹ korostuivat romanttisuus ja herttaisuus ennakkojulkisuudessa. Mielikuvaa ”Biedermeyer-kauden romanttisesta ja tunnelmapitoisesta ajasta”⁹⁵⁰ rakennettiin myös ennakkoartikkelien ja mainosten kuvilla. Markkinoinnissa käytettiin runsaasti kuvia Ansa Ikosesta ylellisissä aikalaispuvuissa ja kampauksissa⁹⁵¹, mutta tämän lisäksi kuvissa toistuivat tapahtumia lupaavat illanvietot ja tanssiaisat pukuineen ja koristeellisine yksityiskohtineen. Koomisia käänteitä antoivat odottaa kuvat voimakkaasti elehtivistä ”juoruilijoista”.⁹⁵² Idylliin ja romantiikkaan viittasivat kuvat pääparista kaksin puistossa ja Porvoon kadulla sekä koko kuvituksen ja mainosten visuaalinen ilme runsaine yksityiskohtineen, koukeroisine painokirjaimineen ja vinjetiteineen.⁹⁵³

Runon kuningas ja muuttolintu -elokuvaan liitetyt luonnehdinnat antoivat lupauksia *heritage*-elokuville tyypillisestä kultivoidun idyllin tunnusta. Korkean tuotantoarvon elokuvien markkinoinnissa yhdistyivät kulttuurihistoriallisuus sekä harmoninen kuva menneisyydestä. Myös *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan ilmaisutyyli tavoittelee samankaltaista uskottavuuden, idyllisyyden ja loiston aistittavaa vaikutelmaa, johon ennakkojulkisuus viittasi.



Puvustus ja lavastus pyrkivät tarkkaan ajankuvaan, kuitenkin ylellisyyttä ja visuaalisesti nautittaviksi tarkoitettuja yksityiskohtia unohtamatta.⁹⁵⁴

Samanlaista yhtenäistä ylellisyyttä viestii elokuvan porvariskotien lavastus. Kodit on lavastettu ajanmukaisesti ja hillitysti, mutta toisaalta huonekalut eivät ole kuluneita. Taulut, koriste-esineet, kyntteliköt ja kristallikruunut sekä koristeelliset tapetit täyttävät kuvaa. Koristelun tason ilmaisuuden täyteläistä vaikutelmaa vahvistaa se, että tila on pyritty lavastamaan kolmiulotteiseksi. Esimerkiksi kuvan etualalle on sijoitettu tuoli tai kynttelikkö, ja illanvietto-kohtauksissa ihmiset on aseteltu tilaan syvyysuunnassa.

Elokuvan tyyli pyrkii rakentamaan idyllisyyttä tilankäytön jatkuvuuden ja harmonisten kuvakompositioiden⁹⁵⁵ kautta. Samat sisätilat, lavasteet ja kuvakulmat näihin sisätiloihin toistuvat kohtauksissa siten, että elokuvan kuluessa katsoja oppii tunnistamaan, kenen kodissa ja missä huoneessa liikkuaan. Katsojille avautuvat tapahtumat ja näkymät on sommiteltu erittäin

Kynttilänvalo ja harmoniset sommitelmat luomassa kultivoidun idyllin tuntua elokuvassa *Runon kuningas ja muuttolintu*.

huolellisesti. Henkilöt on aseteltu kuvaan rytmikkäisiin kompositioihin, joita täydentävät sopivat esineet ja taustat, kuten kyntteliköt, verhot tai oven kaaret. Harmoniaa täydentävät elokuvan pehmeän tasainen valaistus, joka samalla sopi tuotantoyhtiön selkeyttä vaativaan tyyliin ja toisen kuvaajan Theodor Lutsin työskentelytapaan.⁹⁵⁶

Heritage-elokuville tyypillisen sujuvuuden, harmonisuuden ja miellyttävyyden lisäksi elokuvan kameratyöskentely ilmaisee ammatillista taitoa ja kehitystä. Harmonisiin, mutta staattisiin kuva-asetelmin on synnitetty liikettä kuvakokoja vaihtelemalla: joko leikkaamalla eri kuvakokoja peräkkäin, zoomaamalla lähikuva yleiskuvaksi tai yleiskuva puolikuvaksi.⁹⁵⁷ Näin on voitu rikkoa ”teatterinomainen” tilan tuntu ja viedä katsoja kuvaan ilman, että olisi tarvinnut organisoida tuolloin vielä vaikeasti toteutettavaa kamera-ajoa.⁹⁵⁸ Kuvaajien teknistä taituruutta esittelevät myös kaksi kohtausta, jossa on käytetty hyväksi peiliä. Kohtauksessa, jossa Sofi paljastaa Emilien kirjoittavan, Runeberg ja hänen reaktionsa Sofin laverteluun näkyvät koristeellisen peilin kautta. Toisessa kohtauksessa Stensbölessä osa seurapiiristä kuvastuu peilin kautta, ja kun Emilie lähtee Runebergin kanssa parvekkeelle, nähdään yksin jäänyt, hölmistynyt kapteeni Pätkä vielä peilistä.

Elokuvan vaatimasta ammattitaidosta oli muistutettu katsojia jo ennakkomarkkinoinnissa. Tuotantoyhtiö oli uhrannut siihen ”aikaa, huolta, vaivaa”⁹⁵⁹ sekä ”huolellista tutkimusta”⁹⁶⁰. ”Kuvatessaan meistä sadan vuoden päähän vierähtänyttä aikakautta se kuitenkin samalla on mitä modernein elokuva, joka jokaisen on nähtävä”, kuten *sf-Uutisten* esittelyssä kerrottiin.⁹⁶¹ *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan massiivinen ennakkojulkisuus ja -markkinointi korostivat elokuvan laadun avulla sen tuotannon erityisyyttä.

Elokuvan kameratyö, ”huolellinen detaljityö”, ”aidolta vaikuttava lavastus” ja ”kauniit puvut” saivatkin runsaasti kiitosta aikalaiskriitikoilta. ”Kun todetaan Runeberg-elokuvan ajankuvallinen aitous, niin on puvusto-, lavastus-, ym. seikkojakin tärkeämpänä mainittava valokuvaajan osuus... valo- ja varjokkaalla kamerankäytöllään ollut illuusiota luovista tekijöistä ansiokkaimpia... luontevasti liikuteltu tavallisen kohtisuoran syvyysradan sivullakin... tehoa tällainen kahleeton kamerankäyttö on nostanut tuntuvasti...”, totesi *Aamu-*

lehden Olavi Veistäjä.⁹⁶² Vaikka kokeneet katsojat saattoivatkin kiinnittää huomiota elokuvan taidokkaisuun ilmaisukeinoihin, kriitikkopuheesta päätellen tämä ei rikkonut diegesiksen idylliä, vaan elokuvakokemusta kuvattiin ”ehjäksi, kauniiksi ja lämmittäväksi”.⁹⁶³

Runon kuningas ja muuttolintu -elokuvan jälkeen Suomen Filmitöiden tuotti visuaalisesti näyttäviä, menneisyyteen sijoittuvia romanttisia elokuvia lähes vuosittain. Elokuvista *Kulkurin valssi* (1941), *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941) ja *Hevoshuujarit* (1943), *Valkoiset ruusut* (1943), *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943), *En ole kreivitär* (1945) osa oli aikansa katsotuimpia suomalaisia elokuvia.⁹⁶⁴ Yksi elokuvia yhdistävä tekijä on koristelun tason audiovisuaalinen ilmaisu, joka vakiintui romanttisen menneisyyden kuvaamisen peruskonventioksi suomalaisessakin tuotannossa.

Audiovisuaalisesti näyttävät historialliset elokuvat olivat tyypillisiä sota-aikana kansainvälisestikin. Iso-Britannissa suosittuja olivat Gainsborough-yhtiön tuottamat, yläluokan piiriin sijoittuvat pukumelodraamat, joissa keskeistä on rikas visuaalinen ilme ja aistimellisuus.⁹⁶⁵ Saksaan liitettyssä Itävallassa puolestaan jatkui suosittujen operettielokuvien tuotanto. Elokuissa yhdistyvät taidokkaat lavasteet, hieno puvustus ja romanttiset sävelet.⁹⁶⁶ Sota-ajan pukuelokuvat on tulkittu eskapistiseksi nautinnon lähteiksi ahdistavana ajankohtana, mutta elokuvat voidaan myös ymmärtää osaksi mielialaa ylläpitävää propagandaa. Anu Koivunen on esittänyt, että *Kulkurin valssi* ja *Kaivopuiston kaunis Regina* -elokuvien kaltaisten pukuspektaakkeliin keskeinen funktio oli pula-ajan konsumerististen utopioiden työstäminen visuaalisen loistokkuuden avulla.⁹⁶⁷

Tästä tulkintanäkökulmasta *Runon kuningas ja muuttolintu* - ja *Ballaadi* -elokuvien välillä on mielenkiintoinen ero. Ennen sotaa tuotantoon otettu *Runon kuningas ja muuttolintu* mahdollistaa katsojalle kultuvuuden idyllin tunnun kokemuksen. Menneisyyden voi kokea miellyttävänä rauhan ja rauhallisuuden työssijana. Sen sijaan jatkosodan aikana tuotetun *Ballaadi* -elokuvassa idyllin hetket vuorottelevat hämmästelystä ja ihastelun kohteeksi tarjoutuvien musiikkikohtausten kanssa. Eroa voivat selittää lajityyppiin liittyvät odotukset siitä, että historiallisessa musiikkielokuvassa pitää olla

spektakelisoituja kohtauksia. Lisäksi voi pohtia, mahdollistiko speaktaakkelin tuntu runsaine näkymineen ja äänineen nautinnollisimman hetken sota-ajan elokuvateatterissa kuin kultivoituneen idyllin tuntu rahallisine rytmeineen.

Ballaadin ennakkomarkkinoinnissa korostuivat *Runon kuninkaan* tavoin viaton romantiikka, kulttuurihistoriallinen arvo ja laadukkuus, mutta esiin nousi myös speaktaakkelin tunnun tavoittelu: audiovisuaalinen loistokkuus, joukkokohtaukset ja suurellisuus. Elokuvan kulttuuriarvoa ilmensi määre ”ensimmäisen suomalainen taidemusiikkielokuva”.⁹⁶⁸ Paciuksen maine ”Suomen musiikin isänä” ja isänmaallisten laulujen kuten *Maamme*-laulun, *Suomen laulun* ja *Sotilaspojan* säveltäjänä teki hänestä arvokkaan prestiisielokuvan kohteen.⁹⁶⁹ *Kaarle-kuninkaan metsästys* -oopperan sävellyksen ja ensiesityksen valinta elokuvan juonen keskeiseksi osaksi sekä tämän seikan painottaminen markkinoinnissa suuntasivat elokuvan puhuttelua korkeakulttuuria ja taidemusiikkia harrastavalle yleisölle.⁹⁷⁰ Myös uraansa aloittava Maaria Eira, ”tuttu konserttisaleista”⁹⁷¹, elokuvan pääroolissa saattoi houkutellessa taidemusiikkia seuraavia katsojia elokuvateatteriin. Elokuvan musiikin ottamista vakavasti kuvastavat myös pääkaupunkiseudun sanomalehdissä ilmestyneet erilliset, elokuvan musiikkiin keskittyneet kritiikit.⁹⁷²

Toisaalta *Ballaadin* ennakkomarkkinointi painotti elokuvaa ”suuren tyylin musiikkielokuvana”, joka tarjoaisi ”sävelkauneuden” lisäksi visuaalisesti nautittavia kokemuksia, ”pukuloistoa ja säkenöiviä tanssiaisia”. PR- ja mainoskuvissa esiteltiin juhlapukuisia roolihahmoja ja tanssiaisia.⁹⁷³ *SF-Uutisten* artikkelissa pääosan esittäjä Thure Bahne yhdistettiin konkreettisesti yhden kuvan avulla saksalaiseen musiikkielokuvaan. Kuva esittää Bahnea poseeraamassa saksalaisen (elokuva)säveltäjä Franz Grothen ja näyttelijä-laulaja Lizzi Waldmüllerin kanssa. Samassa artikkelissa Bahne totesi *Ballaadista*: ”Sitä paitsi pidän sitä suurimpana ja komeampana musiikkifilminä, mitä maassamme koskaan on tehty. Sitä voidaan aivan häpeämättä verrata vastaaviin ulkolaisiin elokuviin.”⁹⁷⁴

Ballaadin ennakkomarkkinointi yhdisti sujuvasti lupauksia kultivoiduista taidemusiikkinautunnoista sekä speaktaakkelistä. Puhuttelussa kietoutuivat yhteen *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan kaltainen kansallinen kulttuuri-

perinne ja audiovisuaaliset nautinnot. Elokuvan näyttämöllepanoa leimaa kokonaisuudessaan koristelun tason ilmaisu, mutta erityisesti menneisyyden tuntua pyritään tuottamaan erillisten kohtausten avulla, joissa toisissa rakennetaan katsojien nautittavaksi idyllisiä musiikkituokioita menneisyydestä ja toisissa spektakelisoituja laulu- ja musiikkikohtauksia. Musiikkielokuvan leimansa *Ballaadi* lunastaakin juuri näillä tarinamaailmasta lähtevillä, kerronnassa etualaistetuilla musiikkiesityksillä, joita on elokuvassa useita.⁹⁷⁵ Kokonaisuudessaan elokuvassa on itse asiassa hyvin vähän musiikkia, vain hiukan alle kymmenen prosenttia elokuvan kestosta.⁹⁷⁶

Ominaista ”taidemusiikkielokuva” *Ballaadille* on se, että vaikka musiikkiesitykset saavat tilaa juonessa, ne eivät vie ”liikaa” aikaa. Esimerkiksi loppukohtauksen oopperan finaalista on jätetty useita osia pois. Lisäksi kaikki elokuvan diegeettiset musiikkinumeroit ovat lauluja, joiden luultavasti ajateltiin puhuttelevan suurta yleisöä paremmin kuin pitkät orkesterisävellykset. Tästä aikalaisnäkökulmasta antaa viitteitä ainakin *Uuden Suomen* musiikkiarvostelijan, nimimerkki J.K:n, kommentti: ”Elokuvan musiikki on kauniisti romanttista ja helposti ymmärrettävää.”⁹⁷⁷ *Ballaadin* musiikkiesitysten rakentama kultivoidun idyllin ja spektaakkelin tuntu perustuvat siis tietynlaiselle helppoudelle, joka ei vaadi kuulijalta taidemusiikin syvällistä tuntemusta.

Tarinaa sijoitettu valikoima Paciuksen sävellyksistä tai sävellysten osista tuottaa elokuvaan kultivoidun idyllin tuntua, jopa antikvaarisen vaikutelman. Esiin on nostettu valikoima erityyppisiä teoksia, kuin juhlistamaan kansallista taidemusiikkiperinnettä ja Paciuksen monipuolista tuotantoa: koraalisävellykset, lastenlaulu, yksinlaulu, kamarimusiikkia, kehtolaulu, lauluja kuorolle sekä yksittäisiä lauluja oopperasta *Kaarle-kuninkaan metsästys*.⁹⁷⁸ Paciuksen tunnetuimpia sävellyksiä *Maamme*-laulua, *Sotilaspoikaa* tai *Suomen laulua* ei kuitenkaan esitetä. Koraali, lastenlaulu, kehto- ja juomalaulu sekä *Ballaadin* ensiversio ovat osina kultivoidun idyllin tuntua rakentavissa, huolellisesti sommitelluissa kohtauksissa.

Elokuvan alussa koraali johdattaa katsojat yhdessä kertojaäänänen kanssa menneisyyteen. Vanha mies pyytää kuulijoitaan siirtymään ajatuksissaan 90 vuotta taaksepäin: ”Kuvitelkaa, että astutte hänen pieneen, yksinkertaiseen

työhuoneeseensa, kuulette koraalin soivan, on ihana kesäaamu...”. Hidastempoinen pianokoraali toimii ylimenona nykyhetkestä menneeseen: Pacius nähdään puolikuvassa flyygelin ääressä, kamera ajaa taaksepäin ja kuvaan tulee työhuone koristekasveineen ja ajanmukaisine, koristeellisine huonekaluineen, auringon valo heijastuu seinillä, Pacius vilkaisee ikkunaan päin, näkökulmatoksesena nähdään idyllinen rantamaisema. Sunnuntaihetken tempo vaihtuu, kun huoneeseen ryntää Paciuksen pikkupoika, joka vaatii isää soittamaan jotakin ”hauskempaa”. Isä-Pacius keskeyttää hyväntahtoisesti koraalin ja laulaa pianosäestyksellä lyhyen lastenlaulun *Nyt myllylle mä lähden*. Isän ja pojan keskustelu sekä Thure Bahnen lauluesitys on kuvattu intiimein puoli-, puolilähikuvin ja lähikuvin, mikä luo mielikuvaa idyllisestä muusikkokodista.

Erityistä painoa saava kultivoidun idyllin tuntua rakentava kohtaaminen suurmiesten illanvietto ravintolassa, joka on rakennettu Paciuksen säveltämien laulujen varaan. Kohtaaminen alkaa puolilähikuvalla opiskelijoiden ravintolapöydästä, panoroi sitten rauhallisesti ympäri esitellen huolellisesti lavastetun kellariravintolamiljöön, juomamaljoja kohottelevat miehet ja juomien kanssa kiiruhtavat tarjoilijattaret, kunnes kamera pysähtyy Cygnaeuksen, Snellmanin ja Topeliuksen pöytäseurueeseen ja zoomaa lähemmäs. Musiikkina kuullaan yhteislauluna esitetty, hidastempoinen *Kehtolaulu*, jonka rytmiä kameran liike seuraa. Musiikki ja kuvan sisältö ovat kontrapunktissa, kuvan tarjoilijaa ahdistelevat ylioppilaat ja juomia nauttivat miehet ovat varsin kaukana lastenkamaritunnelmasta. Kohtauksen voi tulkita ironiaksi 1800-luvun illanvietosta, mutta koska elokuvassa muuten on hyvin vähän ironiaa, tulkitsisin sen ennemminkin entisajan ravintolaillan ”idyllistämiseksi”. Miellyttävän, hidastempoisen laulun avulla kuvan sisältöä pehmennetään ja se muuttuu viattomaksi tapakulttuurin esittelyksi. Vaikutelmaa korostaa se, että aluksi ei kuulla lainkaan diegeettisiä ääniä. Vasta puolikuvaan zoomattujen suurmiesten puhe nostetaan laulun päälle, ja samalla taustalta alkaa kuulua vaimeaa ravintolahälyä.

Paciuksen saavuttua ravintolaan lauluesitykset jatkuvat. Ylioppilaat virittävät Paciuksen kunniaksi tämän säveltämän *Juomalaulun*. Laulu on koostettu harmoniseksi esitykseksi, jossa mieslaulajat sekä kuulijoina olevat



suurmiehet ovat kuvassa kuvakirjamaisen staattisessa, harkitussa sommitel-massa. Musiikillinen tunnelmointi ravintolassa jatkuu, kun Pacius pyytää erästä ylioppilaista, oopperassa Gyllestjernan osaa esittävää nuortamiestä (Esko Vettenranta), laulamaan *Juomalaulun* oopperasta *Kaarle-kuninkaan metsästy*s. Laulun esityksen aikana kamera liikkuu, mikä rakentaa mieliku-vaa tilasta ja läsnäolosta menneen ajan illanvietossa. Laulun aluksi kamera ajaa yleiskuvasta puolikuvaan näyttäen kitaraa soittavan ylioppilaan ja tämän takana muutaman ravintolan asiakkaan, väliin leikataan kuvat ylioppilasta ihailevasti kuuntelevista tarjoilijoista ja ylioppilas puolilähikuvassa, josta panoroidaan puolikuvassa oleviin suurmiehiin näyttäen heidän reaktionsa lauluun (Snellman näyttää torkkuvan).

Spektakelisoitu juhlakonsertti huipentuu Ebban (Maaria Eira) esit-tämään ooppera-aariaan elokuvassa *Ballaadi*.

Spektakelisoitu musiikki ja kuvakerronta yhdistyvät Seurahuoneen juhlassa sekä elokuvan lopun oopperakohtauksessa. Seurahuoneen juhlassa visuaalista speктаakkelin tuntua rakennetaan koristeellisen näyttämöllepanon avulla: juhlapukuisia ihmisiä ylellisessä tilassa, jossa on pylväitä, kristallikruunuja, palmuja, verhoasetelmia ja seinillä koristeelliset tapetit. Mukana on myös Suomen Filmiteollisuuden historiallisille elokuville tyypillinen tanssiaiskohtaus, jossa speктаakkelin tuntua tavoitellaan näyttämöllepanon lisäksi tanssimusiikin ja vanhojen tanssikoreografioiden avulla.⁹⁷⁹ Erityisesti katse suunnataan Ebba Duncertiin, joka myös diegeettisesti asettuu katseiden kohteeksi esiintymislavalla laulaessaan Paciuksen johdolla aarian *Una voce poco fà* Gioachino Rossinin oopperasta *Sevillan parturi*.

Visuaalinen ja auditiivinen speктаakkelin tunnun tavoittelu tiivistyy Maaria Eiran lauluesitykseen, joka kestää lähes viisi minuuttia. Hänellä on päällään avokaulainen vaalea juhlahame, johon ommellut kimaltavat koristekukat saavat puvun näyttämään loistokkaalta. Esitystä on rytmitetty leikkauksin, jossa toistuvat yleiskuvat hyväksyvästi nyökyttelevästä yleisöstä, puolilähikuvat orkesteria ”johtavasta” Bahnesta ja puoli- ja puolilähikuvat laulavasta, kauniskasvoisesta Eirasta. Aaria on antanut Eiralle tilaisuuden esitellä koloratuurilaulutaitojaan, mikä epäilemättä onkin ollut elokuvan musiikkivalintojen perusteena. Näin esityksestä muodostuu spektakelisoitu musiikkikokemus, jota Eiraan fokuoivat lähikuvat tukevat.

Voikin tulkita, että musiikkielokuvana *Ballaadin* speктаakkelin tuntu perustuu erityisesti Maaria Eiran ääneen ja koloratuurilaulutaitoon. Yhden henkilön äänenä Eiran laulu vastaa Brownin jaottelun ”yksityiskohtien speктаakkelia”. Tarinassa korostetaan Ebban ”ihmeellistä ääntä”, joka on myös Paciuksen mystisen inspiraation lähde. Samalla se tarjotaan katsojille ihaseltavana ja erityisenä. Näin musiikin (lauluäänen) merkitys tarinassa ja sen luoma speктаakkelin tuntu kietoutuvat yhteen.⁹⁸⁰ Kriitikot kiittelivät loisteliaiksi rakennettujen tanssiais- ja oopperakohtausten lavasteita ja onnistunutta musiikkia⁹⁸¹, mutta juuri Eiraa kuvattiin speктаakkelistä vihjaavin sanoin. Eiraa pidettiin ”häikäisevänä”⁹⁸², ”raikkaana ja virkistävänä”⁹⁸³, ”loisteliaasti” laulavana⁹⁸⁴, koloratuurilaulusta ”kunnioitettavasti” suoriutuvana⁹⁸⁵, joskin

samalla saatettiin todeta esiintymistaitojen vaativan vielä kouliintumista.⁹⁸⁶ *Helsingin Sanomien* musiikkiarvostelija, nimimerkki T. K-la piti Eiran *Una voce poco fá* -aariaa jopa elokuvan ”musikaalisena huippukohtana”.⁹⁸⁷

Elokuvan loppuhuipennus, *Kaarle-kuninkaan metsästys* -oopperan ensi-ilta on enemmän kerronnallisesti ja visuaalisesti kuin musiikillisesti ladattu. Juonessa rakennetaan jännitystä oopperan onnistumisesta kuvaamalla yleisön pahansuopaa juoruilua ja Ebban karkuretkä kotiin kesken oopperan. Kerronnan jännitys laukeaa, kun Ebba palaa saliin. Vasta tämän jälkeen katsojan huomio pyritään suuntaamaan visuaalisesti ja auditiivisesti spektakelisoituun kohtaukseen. Oopperan Leonora-hahmo laulaa *Balladin* viimeisen säkeistön, Kaarle-kuningas lausuu Suomea ylistävän kohdan oopperan finaalista ja lopuksi kuullaan oopperan päättävä *Hymni*, kuoron esittämä alamaisten jäähyväislaulu kuninkaalle. Pääosin kohtaus on rytmitetty leikkauksin, jossa vaihtelevat oopperan mahtavuutta korostamaan pyrkivät koko- ja yleiskuvat lavasta, laajat puolikuvat orkesteria johtavasta Paciuksesta, puolilähikuvat Ebbasta sekä puolikuvat muusta yleisöstä. Ammatillinen taituruuden tavoittelu ja speaktaakkelin tuntu yhdistyvät otoksessa, jossa kuoron aloittaessa *Hymnin* kamera ajaa aitiosta toiseen ja sitten lavalle kuvaamaan kuninkaan lähtöä. Finaalin audiovisuaalinen ilmaisu rakentaa katsoja-kuulijalle paikkaa, josta tämä voi nauttia musiikista ja näkymistä sekä kokea speaktaakkelin tuntua. Samalla elokuvan kerronta etenee, sillä musiikki vahvistaa parafrasina Ebba Duncertin tunteita ja selittää, mitä tulee tapahtumaan, kuninkaalle on jätettävä hyvästit.

Ballaadin mahdollistamat menneisyyden tunnun kokemukset myötäilevät elokuvan juonta. Alun kultivoidun idyllin tuntua rakentavista kohtauksista siirrytään romanssin kehittyessä ja jännitteen kasvaessa spektakelisoituihin musiikkiesityksiin. Vaihtelevat menneisyyden tunnut saattoivat näin vahvistaa tapahtumien nostattamia tunteita. Tuntujen vuorottelu ja lopun spektakelisoituneet kohtaukset aiheuttavat sen, että elokuvan tuottamassa menneisyyskokemuksessa speaktaakkelin tuntu korostuu.

Painopiste ajankohdan suomalaisissa historiallisissa elokuvissa vaikuttaisi yleisimminkin siirtyneen enemmän spektakelisointiin kuin kultivoidun

idyllin tunnun tuottamiseen. Toimintaa, näyttävyyttä ja speaktaakkelin tuntua on esimerkiksi 1940–1950-lukujen taitteessa elokuvateattereihin tulleissa elokuvissa *En ole kreivitär* (SF 1945), *Rosvo Roope* (Adams-Filmi 1949) ja *Sadan miekan mies* (Suomi-Filmi 1951). Sen sijaan kultivoidun idyllin tunnun tavoittelu näyttää kadonneen, joskin poikkeukseksi voi tulkita kirjallisuustillematsoinnin *Linnaisten vihreä kamari* (Suomi-Filmi 1945) muutamit idylliset kohtaukset takkatulen ääressä. Vaikuttaa siltä, että tuotantoon ei otettu aiheita, joihin idyllin tuntua tavoittelevien ilmaisukeinojen ajateltiin sopivan, tai sitten idyllin ei ylipäättään otaksuttu puhuttelevan katsojia.

Spektakelisointi ja painotuksen politiikka

Suomen Filmitoollisuus tavoitteli prestiisielämäkerroissaan *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi* koristelun tason ilmaisu. Tämän avulla *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan katsoja on saattanut kokea kokonaisvaltaisen, miellyttävän menneisyyden tunnun, jota olen kutsunut kultivoituneen idyllin tunnuksi. *Ballaadin* ilmaisukeinot myötäilivät tarinaa, ne ovat mahdollistaneet katsojalle siirtymisen alun kultivoituneen idyllin tunnusta lopun speaktaakkelin tuntuun. Sen sijaan Suomi-Filmin korkean tuotantoarvon elokuvien ”*Minä elän*”, *Ruusu ja kulkuri* ja *Härmästä poikia kymmenen* markkinoinnissa ja myös itse elokuvissa koristelun tason ilmaisu sai paljon pienemmän painon. Elokuvien ennakkojulkisuus korosti voimakkaasti autenttisuutta, sen sijaan audiovisuaalista mielihyvää tuottavat ominaisuudet tuotiin esiin huomattavasti varautuneemmin. Elokuvissa Suomi-Filmin linja ilmenee painotuksen tason ilmaisuna, jossa denotaation tason ilmaisu ja elokuvallisen ammattitaidon osoitukset yhdistyvät spektakelisoituihin kohtauksiin. Osittain spektakelisointi tavoittelee samaa vaikutusta kuin *Ballaadi*-elokuvassa, jossa spektakelisointi tehostaa tarinan tunnekaarta. Tyypillistä spektakelisoituille kohtauksille on kuitenkin se, että ne kohdistavat katsetta tiettyihin henkilöihin ja asioihin ja alleviivaavat näin näiden merkittävyyttä.

”*Minä elän*” -elokuvan ennakkomarkkinointi ei luvannut katsojille nau-

tinnollista menneisyyden tuntua vaan ehdotonta, ”dokumentääristä” aitoutta.⁹⁸⁸ Samalla korostettiin tuotantoprosessin ammatillista vaativuutta, työmäärää sekä elokuvan kalleutta.⁹⁸⁹ Ennakkomarkkinoinnissa käytettiin siis samanlaista puhetapaa kuin kilpaileva Suomen Filmiteollisuus, mutta puhe torjui mielikuvat audiovisuaalisesta loistosta ja nautinnosta keskittymällä autenttisuuteen. Kuvissa tämä torjunta ei ollut yhtä selkeää, sillä pr-kuvissa vihjattiin niin romantiikasta kuin visuaalisesta nautinnostakin: Muutamis- ja lehdissä julkaistiin kuva Aleksis Kivestä (Rauli Tuomi) Taaborin vuorella yhdessä maalaistytön (Eeva-Kaarina Volanen) kanssa. Vaikka kuvaan sisältyvä romantiikka on tulkinnanvaraista, se loi odotuksia kesäisestä pastoraalidyllistä.⁹⁹⁰ Selvemmin romantiikkaan ja pukuelokuvaan viitattiin *Utisaitan* takakansimainoksessa, jossa kiiltävään silkkihameeseen pukeutunut Albin Palmqvist (Hilkka Helinä) solmii Aleksis Kiven (Rauli Tuomi) rusettia ja katsoo tätä hellästi silmiin.⁹⁹¹ Myös *Linnaisten vihreä kamari* -elokuvan (Suomi-Filmi 1945) romanttisen sankarin, Rauli Tuomen, valinta Aleksis Kiveksi saattoi luoda sivumerkityksiä ennako-odotuksiin.⁹⁹²

Ennakkomarkkinoinnin autenttisuuspuhe ja vakavuuspainotus näkyvät elokuvan näyttämöllepanossa, jota voi luonnehtia denotaation tason ilmaisuksi. Erityisesti sisätilojen lavastuksessa ja kuvauksessa tavoitteena voi tulkita olleen tarkka ajan, paikan ja luokan kuvaaminen. Stenvallien kotitupa on varsin tyypillinen tupanäkymä rukkeineen ja liesineen, samoin Palmqvistien sali tyylihuonekaluineen. Sen sijaan elokuvan kuvakompositiot ovat hyvin harkittuja ja erityisesti ulkokuvissa painottuivat idylliset maalaisnäkymät kumpupilvineen. Ulkokohtaukset sekä huolellisesti sommitellut kuvat Rauli Tuomesta sisä- ja ulkotiloissa ovat poikkeus elokuvan denotaation tason ilmaisuissa. Ne painottavat sekä elokuvan teemaa (suomalaiskansallisen maiseman merkitystä Kiven tuotannossa) että päähenkilön luonnetta (poikkeuksellinen, ihailtava nero).

Toisaalta etualaistetut kuvakompositiot, kuten voimakkaat ylä- ja alakulmaotokset, voi tulkita taiteellisesti motivoituiksi ammattitaidon osoituksiksi. Muutamat aikalaiskriitikot pitivät tällaista kameran kanssa ”konstailua”⁹⁹³ liiallisena, vaikka kuvausta yleensä kiitettiin kauniiksi. ”Miksi niin kovasti

harrastetaan lintuperspektiiviä [...] Tällaisessa epookkifilmissä olisi nähdäkseeni pysyttävä tyyliissä eikä ruvettava kokeiluihin yllättävillä kamerakulmilla”, muistutti *Uuden Suomen* Raoul af Hällström.⁹⁹⁴ Näiden kriitikoiden mukaan uskottavaan menneisyyden esittämiseen pyrkivän elokuvan tuli siis ilmaissussaan perustua klassiseen läpinäkyvään ilmaisuun, jossa kaikki elementit tukevat juonta ja jossa ei ole ”häiritsevää”, ilmaisullista ylimäärää. Paljastavaa tässä käsityksessä on se, että moitittava ylimäärä liittyi juuri kameratyöhön eikä niinkään näyttämöllepanoon, esimerkiksi pastoraalisiin maisemakuviin ylhäältä kalliolta alas peltoaukealle. Kaunis maisemanäkymä yläkulmasta oli jo perinteinen visuaalinen konventio, joka ei herätä häiritsevää huomiota toisin kuin jyrkkä yläkulmaotos sisätiloissa.⁹⁹⁵

Vaikka *Ruusu ja kulkuri* -elokuvasta pyrittiin ennakko-odotuksissa luomaan romanttinen ja loistelas kuva, näkyy senkin ennakkomarkkinoinnissa ja ilmaisussa varovainen suhtautuminen spektakelisointiin. Ennakkojuttujen tekstissä kyllä puhuttiin ”suurelokovasta”.⁹⁹⁶ Artikkeleissa luvattiin, että ”yhtä loistelas kuin tulee olemaan elokuvan lavastus, yhtä loistelas on myös elokuvan pukuparaati”. Lupauksen todisteeksi esiteltiin naisnäyttelijöitä aikalaispuvuissa. Myös uusi ”tähti” Marja Korhonen esiteltiin kansikuvassa tyyli-puvussa.⁹⁹⁷ Silti suuruus ja loisto eivät toistuneet johdonmukaisesti artikkelien kuvituksessa tai mainoksissa, joissa ei näkynyt suuria joukkokohtauksia tai huomattavaa näyttämöllepanon loistokkuutta. Kuvitus kertoi ennemminkin viattomasta maalaisromantiikasta esittämällä Aappon (Unto Salminen) ja Katrin (Hilkka Helinä) istumassa poski poskea vasten.⁹⁹⁸

Myös elokuvassa on kaksijakoinen suhtautuminen spektakelisoidun menneisyyden tunnun tuottamiseen. Pukuelokuvan konvention mukaisesti elokuvassa on kyllä kauniita tyyli-pukuja, mutta niitä ei ole etualaistettu kompositioiden tai otosten keston avulla. Samoin vuosisadan vaihteen porvariskodit, kuten Ojanperän oma asunto, on lavastettu koristeellisin tapetein, verhoihin, tauluihin ja kyntteliköihin, mutta katsojan huomio suunnataan vain harvoin näyttämöllepanoon niin, että kohtauksen voisi tulkita tavoittelevan speaktaakkelin tuntua.⁹⁹⁹

Ruusu ja kulkuri -elokuvassa historiallisen elokuvan lavastus- ja puvustuskonventiot vaikuttavat menettäneen ilmaisullisen intensiteettinsä, ne ovat

muuttuneet lajityypinomaisiksi ja siten läpinäkyviksi. Näyttämöllepano on liukunut koristelun tasolta denotaation tasolle.¹⁰⁰⁰ Tällaisesta siirtymästä kertoo se, että aikalaiskritiikki kiinnitti vähemmän huomiota näyttämöllepanon historiallisuuteen. Vain muutamat kriitikot arvioivat interiöörien uskottavuutta.¹⁰⁰¹ *Huvfudstadbladetin* Hans Kutter teki jopa pilaa epookkielokuvan lavastuskonventioista kirjoittamalla ironisesti Suomi-Filmin ”pakollisista pitsilakanoista”.¹⁰⁰²

Jos *Ruusu ja kulkuri* -elokuvassa ajanmukaiset interiöörit ja puvustus toimivatkin denotaation tasolla, niin suomalainen kansallismaisema esitetään painotetun kauniin kuvin, samoin kuin ”*Minä elän*” -elokuvassa. Limingan kylänraitti jokineen kuvataan kesäisenä idyllinä. Aappon ja Katrin yhteisten kohtausten pohjanmaalaisella peltoaukiolla voi tulkita tavoittelevan spehtaakkelin tuntua poikkeuksellisin maisemakuvin.¹⁰⁰³ Pelkistetyissä kuvissa korostuvat aukea maisema, taivas ja yksinäinen koivu, jonka juurella rakastavaiset tapaavat. Rakastavaisten eroa ei ilmaista läheisyyttä korostavin lähikuvin, vaan kuvaamalla etääntyvää Aappoa silhuettina valoa vasten laajassa yleiskuvassa mahtipontisen musiikin säestyksellä.

Romanttiseksi elokuvaksi *Ruusussa ja kulkurissa* on ylipäättään hyvin vähän lähikuvia rakastavaisista. Esimerkiksi romanttisessa kohtauksessa norjalaisen kartanon puistossa käytetään paljon yleiskuvia ja yläkulmaa, mikä ennemminkin etäännyttää katsojaa rakkauskohtauksen tunnelmasta kuin luo intiimiä tunnelmaa. Luultavasti tämä konventionvastainen tapa kuvata romanssia sai *Helsingin Sanomien* Paula Talaskiven moittimaan Salmisen ja Korhosen näyttelemiä rakkauskohtauksia ”omituisen hakuiseksi”.¹⁰⁰⁴ ”Jag är säker på att en stor del av publiken kände sig lurad på konfekten”, totesi myös *Nya Pressen*in nimimerkki Hank. Konvehti, mielihyvää tuottava historiallinen pukuelokuva, jollaista elokuvan ennakkomarkkinointi oli antanut odottaa, ei ollut aivan konventioiden mukainen. Nautittavien yksityiskohtien tai loistavien historiallisten näkymien sijasta siinä painottuu spektakelisoitu maalaismaisema ja romanttisten hetkien sijasta Ojanperän nostalgian tunteet.

Elokuvassa *Härmästä poikia kymmenen* painotus on toteutettu erityisesti äänimaailman ja laulun avulla, vaikka elokuvan ennakkomarkkinoinnissa





Edellinen aukeama:
Liikkeiden vauhti ja
äänet painottavat
häjyjen roolia pohja-
laisten historiassa.

musiikkia ei juuri korostettukaan.¹⁰⁰⁵ Elokuvan puvustus ja interiöörit rakentavat mielikuvaa ajasta ja paikasta, mutta tämän lisäksi käsitys pohjalaisuudesta luodaan elokuvassa tunnettujen rekilaulujen, arkkiviisujen ja virsien avulla. Häjyt ja körttiläiset eivät ainoastaan näytä tietynlaisilta vaan he myös kuulostavat omanlaisiltaan. Tämän denotaation tasolle perustuvan asetelman sisällä elokuvan lauluja, joukkokohtauksia ja ulkokuvia on käytetty rakentamaan painotettua speaktaakkelin tuntua. Elokuvan painopiste onkin tässä kokemuksellisessa pohjalaisuudessa eikä juonessa, jonka lopputuloksen useat jo tiesivät etukäteen.¹⁰⁰⁶

Speaktaakkelin tuntua pyritään luomaan erityisesti häjyjen ajokohtauksissa, jossa voimakkaat äänet, mieskuorolaulu ja yläperspektiivistä otetut yleiskuvat yhdistyvät. Elokuva alkaa kohtauksella, jossa häjyt laulaen ajavat maantiellä kovaa vauhtia kohti etualan siltaa. Ajo on kuvattu yleiskuvassa lievästä yläkulmasta siten, että pohjanmaalainen tasainen, avara maisema korostuu. Mieskuoro laulaa elokuvan tunnussävelmästä säkeistöä: "...[N]iskasta kiinni ja puukolla selkähän, jonsei se muutoon suostu", väliin huudahdellen. Ristikuvalla siirrytään seuraavaan otokseen yläkulmasta nähdylle kärjätalon pihalle. Kerronta siirtyy kuvaamaan kärjätapahtumia sisällä sekä pihalla. Sisätilan staattinen kärjätupanäkymä vauhdittuu, kun alkaa kuulua off-screen ääntä, mieskuoron laulamaa *Hei, hei ja hurja tuli pojasta*. Tuomarin takana lautamiehet nousevat seisomaan ja sama liike toistuu perään leikatussa yleiskuvassa ulkoa, kun naiset säikähtäen nousevat ylös. Huudot, kiljahdukset, juoksevan väen liike ja leikkaukset liikkeeseen luovat vaikutelmaa pelosta ja vauhdista. Häjyt kaartavat huutaen rattaineen kärjätalon pihaan, mikä näytetään yleiskuvassa yläkulmasta. Audiovisuaalinen ilmaisu yhdistää häjyt vauhtiin, ääneen, voimakkaaseen kuorolauluun ja avariin näkymiin, toisin sanoen häjyjen läsnäoloon liittyy pyrkimys speaktaakkelin tuntuun.

Häjyjen ja körttien välisessä tappelussa Pouttulan pihalla speaktaakkelin tuntua tavoitellaan samalla tavoin liikkeen ja yläkulmasta otettujen yleiskuvien avulla. Tappelukohtauksen äänimaailmaa hallitsevat huudot ja voimakas ei-diegeettinen musiikki. Musiikki alkaa äkkinäisellä torven äänellä Pouttulan miehineen ilmaannuttua aitan nurkan takaa pihalle, väreilevä viulu

alleviivaa jännittynyttä tilannetta, mitä korostaa myös rytmikäs leikkaus aina pienempään kuvakokoon. Ryhmätappelun alku näytetään yleiskuvassa yläkulmassa ikään kuin korostaen sen massiivisuutta. Vauhdin mielikuvaa luodaan rytmittämällä yleiskuvien joukkoon lyhyitä kokokuva- ja puolikuvaotoksia huitovista ja kierivistä tappelijoista, monesti otos leikataan suoraan liikkeeseen. Voimakas, epämelodinen viuluilla, torvilla, lautasilla ja rummuilla luotu musiikki rakentaa mielikuvaa kaaoksesta.

Spektaakkelin tunnun luominen yhdistyy myös perinteiseen maatyöhön, mutta toisella tavalla. Sitä esitetään harmonisesti sommitelluin yleis- ja kokokuvien pellolla kyntävistä ja kylvävistä pohjalaisista taustallaan alhaalla oleva horisontti latoineen sekä jyhkeät cumuluspilvet. Työtä säästää hidastempoinen, mollisävyinen matala jousisovitus nimikappaleesta. Visuaalisesti kaunis kuvitus ja alakuloinen musiikki pyrkivät laajentamaan arkisen työn eppisiin mittoihin.¹⁰⁰⁷

Spektakelisointi huipentuu häjyjen mettumaariajoon. Se esitetään vauhdikkaana otossarjana mieskuorolaulun *Raha ei lopu eikä ruma tartu* säestämänä. Häjyjen kärryjonon nähdään laukkaavan tiellä hyvin sommitelluissa kuvissa, joissa kärryjen nostattama pöly ja liike luovat mielikuvan nopeudesta ja voimasta. Yleiskuvissa korostuvat Pohjanmaan lakeudet ja avara taivas, niiden väliin on rytmitetty lyhytkestoisia otoksia kärryistä sekä puoli- ja puolilähikuvat Antista ja Iisakista. Alakulmaotoksissa nähdään kärryjen vilistävän horisonttia vasten, yläkulmaotoksessa taivas korostuu. Vauhdin hurmaa ja huikeita näkymiä tavoitellaan erityisesti yläkulmaotosparissa, jossa ensimmäisessä hevoskärryt juoksevat kameraa kohti ja sen ali ja seuraavassa kärryjono laukkaa poispäin kamerasta. Voiman ja liikkeen tuntua tavoitellaan myös kameran liikkeillä. Esimerkiksi hevoskärryjen laukatessa oikealle kamera panoroi vasemmalle tai hevoskärryjä kuvataan laukassa suoraa edestä kameran liikkeessä kärryjen kanssa samaa vauhtia. Myös alakulmaotokset suvereenia puheenvuoroja esittävästä, dynaamisen ja itsetietoisin Antin roolia esittävästä tähdestä, Tauno Palosta, voi tulkita spektakelisoinniksi.¹⁰⁰⁸

Nämä hyvin sommitellut ja avarat kuvat, voimakas liikevaikutelma ja vauhti ja rytmikäs mieskuorolaulu pyrkivät tuottamaan audiovisuaalisesti

nautinnollisen kokemuksen. Huomattavaa on, että häjyjen esittämät laulut on tarkoitettu kuulostamaan komealta. Vaikka dialogissa puhutaan ”roikastamisesta”, varsinaiset laulunsäkeistöt esitetään soinnukkaasti, ja vasta laulun päättyessä puhjetaan hälliseviin huutoihin.¹⁰⁰⁹

Elokuvan äänimaailmalla on keskeinen rooli sen jännitteen ja samalla menneisyyskokemuksen¹⁰¹⁰ rakentamisessa: joka hallitsee ja täyttää pohjallaista lakeutta äänellään, hallitsee koko tilaa. Juonen alussa häjyt dominoivat laulullaan ja hihkunnallaan kärkeä, ”häiritsevät kärjearauhaa”. He myös vaativat viisuntekijä Masaa laulamaan heistä. Häjyjen ”roikastaminen” tuotetaan huutamalla, katsojat eivät niinkään näe ilkivaltaa tai rikoksia¹⁰¹¹ vaan kuulevat häjyjen metelöivän ja puhuvan tavanomaista kovemmalla äänellä.

Häjyjen ”roikastamisen” vastapainoksi asettuvat muut, perinteisiksi esitetyt äänet: kirkonkellot, tyttöjen heleällä äänellä esittämät kansanlaulut, suutari Loikan (Teuvo Pulkkinen) riekkuvat pilalaulut, viisunikkarien laulut, pelimannimusiikki ja erityisesti körttien virsilaulu. Taistelu äänitilasta huipentuu Katrin ja Jannen häihin. Hääkohtaus alkaa Pouttulan tuvasta körttien virrenveisuulla. Veisaaminen häiriintyy, kun sen päälle alkaa kuulua häjyjen huutoja ja mieskuoron laulamaa ”Niskasta kiinni ja puukolla selkään”. Sisätiloja kuvaavissa otoksissa veisuu jatkuu, mutta pihalla tilan ovat ottaneet haltuun häjyjen laulu ja äänet. Sekä sisä- että ulko-otoksissa vastakkaisen puolen laulu kuuluu vaimeana ilmentäen ”rintamalinjoja”.¹⁰¹² Häjyt pääsevät möykkäämään jo tuvan auki tempaistulle ovelle, mutta Pouttula nousee sulkemaan oven ja veisuu jatkuu häjyjen äänten vaimetessa. Anssin Jukan saavuttua paikalle häjyt juoksevat sisään ja laulu katkeaa. Pouttulan ja Antin sananvaihto käydään ilman musiikkia tai laulua, Antin kovaäänistä puhetta säestävät häjyjen huudahdukset. Jännittyneessä tilanteessa Antti on saamassa yliotteen, mutta silloin körttihuiviin pukeutunut nainen aloittaa ohuella äänellä virren *Isä Jumala taivaast älä meit ylenanna*. Virteen yhtyy muita ääniä, ensin miesääni (kuvasa rovasti), sitten naiset ja sitten miehet. Kuvaan on leikattu virren hitaaseen tempoon otokset laulajista sekä hämmentyneistä häjyistä, jotka hiljenevät. Virsi keskeytyy häjyn kovaääniseen kommenttiin: ”Jumaliste, akkain virsiäkö tänne on tultu kuuntelemaan!” Lopulta tilanne kääntyy yleiseksi hälinäksi ja

ei-diegeettisen musiikin säestämäksi joukkotappeluksi, kun paikalle saapunut nimismies joutuu käsikähmään Anssin Jukan kanssa.

Vaikka joukkotappelu johtaa häyjen vangitsemiseen, häyjen ääni ei vielä vaimennu. Tuomion saatuaan häyjt virittävät Antin johdolla laulun *Hurja min oon ollut ja tairan vielä tulla hurjaakin hurjemmaksi*. Antti hyppää huudahtaen ja kahleet kilisten vankienkuljetuskärryille ja ryhtyy laulamaan. Kantavaääninen mieskuoro yhtyy lauluun säkeen lopussa. Kun kuva vankeja kuljettavista kärryistä vaihtuu kuvaan kirkontornista, laulu muuttuukin *Lapuan taistelu-virreksi*, josta sekakuoro veisaa voimakkaasti säkeistöä ”Minä vaivainen mato ja matkamies”. Virren tempoon leikatuissa kuvissa nähdään väkeä kirkonmäellä ja häyjt kukin omissa vankikärryissään. Veisuu kuuluu myös Antin ja Anttia syyttämään tuleen lesken puheen taustalla, vaikka vaimennettuna. Anssin Jukka nousee kärryillään seisomaan ja yrittää laulaa ”hurja min oon ollut”, mutta vanginkuljettaja vetää hänet alas. Virren jatkuessa kuva vaihtuu samaan kuvaan kuin elokuvan alussa, nyt vankikärryt etenevät hitaasti maantiellä katsojasta poispäin. Kuuluu kirkonkellojen ääni. Virren loputtua sanoihin ”nyt ja iankaikkisesti aamen” kirkonkellot jäävät soimaan. Körttiläisten hidastempoinen, monotoninen veisuu otti pohjalaisen lakeuden haltuunsa. Yleiskuvassa aukeava maisema ja harras, alakuloinen musiikki pyrkivät tuottamaan samantyylistä spehtaakkelin tuntua kuin kylvökohtaus. Audiovisuaalinen ilmaisu rakentuu monumentaaliseen lakeusnäkökuvan ja hidastempoisen liikkeen varaan ja viittaa ajalliseen jatkuvuuteen, eppisyyteen.

Se, että häyjen ja körttien valtataistelun kliimaksi esitetään kamppailuna äänistä, osin laulun kautta, muuntaa taistelun symboliseksi ja pelkistetyksi. Välttämättä tosin aikalaiskriitikot eivät tulkinneet kaiken äänenkäytön liittyvän tarinaan, vaan olevan liiallista ja ”pinnallista” ”räyskimistä”.¹⁰¹³ Saattaa olla, että laulun ja äänimaiseman käyttö integroidun musikaalin tapaan juonen osana ei välttämättä vastannut odotuksia autenttisesta pohjalaiskuvauksesta. Tämän vuoksi se vaikutti ylimäärältä, ”epärealistiselta”.

Suomi-Filmin elämäkertaelokuvien spektakelisoidut kohtaukset pyrkivät fokusoimaan katsojan huomion tiettyihin henkilöihin ja asioihin. Ilmaisua muovaa näin elokuvien teemoja, sillä siitä tulee osa elokuvien historiapolitiittista

väitettä. ”*Minä elän*” -elokuvassa speктаakkelin tuntu tukee Kiven monumentalisoitua ja suomalaisen maiseman erityistä arvoa. Elokuvissa *Ruusu ja kulkuri* ja *Härmästä poikia kymmenen* äänimaailma ja spektakelisointi synnyttivät elokuvaan tulkinnallista monimuotoisuutta. *Ruusu ja kulkuri* -elokuvassa speктаakkelin tuntu ei painotakaan ennakko-odotusten mukaisesti romanssia vaan nostaa merkittäväksi miehen menetykset ja suomalaisen maiseman. *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvan ennakkojulkisuudessa esiin nostettu historiaan pohjautuva tarina ja kansatieteelliseksi väitetty kuvaus pyrkivät alleviivaamaan elokuvan kulttuurista uskottavuutta ja autenttisuutta. Elokuvassa sen sijaan korostuu audiovisuaalinen kokemus pohjalaisuudesta eikä niinkään historiallinen tarina. Pohjalaisen maiseman ja häjyjen spektakelisointi luo kokemuksellista mielikuvaa mahtavasta Pohjanmaan menneisyydestä, jossa häjyily ei ollut yksinomaan epämiellyttävää riehumista vaan audiovisuaalisesti nautinnollista. Tämä kertoo siitä, miten elokuvan ilmaisu on historiapolitiikkaa, väite positiivisesta pohjalaisesta voimasta.

Ammattitaitoista ajanvietettä

Sodan jälkeen ja 1950-luvulle tultaessa aikalaiset yhdistivät historiallisten elokuvien koristelun tason ilmaisun yhä selvemmin ajanvietteeseen. Tuotanto itsessään saattoi silti olla paljon resursseja vaativa prestiisielokuva, jota aikalaiskritiikkikin arvosti ammattitaidon osoituksena. Suomen Filmiteollisuuden ja Fenno-Filmin elokuvissa *Tanssi yli hautojen*, *Mä oksalla ylimmällä* ja *Hallin Janne* katsojia myös puhutellaan lupaamalla mielihyvää: loisteliaita näkymiä, tähtikarismaa, seikkailuja ja romantiikkaa. Yhtiöiden linja oli siis toisenlainen kuin Suomi-Filmillä, jonka elokuvien ennakkomarkkinoinnissa erityisesti korostui autenttisuuspuhe.

Tässä elokuvassa on kaikki huolella tehty ja pantu liikkeelle voimia huikeat määrät. Joukkokohtaus joukkokohtauksen jälkeen... Puku ja rekvisiitat ovat maksaneet paljon kolmatta miljoonaa... Tämä on uhkarohkeata...¹⁰¹⁴

Tämä *Elokuva-Aitan* esittely *Tanssi yli hautojen* -elokuvan filmauksista toisti niitä speктаakkelin ilmauksia, joita oli käytetty myös kymmenen vuotta aiemmin. Yhtiön ammattikunnianhimoon viittasi tuottaja-ohjaaja T. J. Särkän lausunto ”uhkarohkeudesta”, mikä korosti yhtiön halua tarttua haasteisiin taloudellisesti vaikeana aikana. Ilmaisut ”loistelas suurelokuva”¹⁰¹⁵ ja ”mahtava elokuvaeepos”¹⁰¹⁶ sekä tekstin ja kuvien viittaukset ”pukuloistoon”¹⁰¹⁷, ”komeisiin” rakennelmiin¹⁰¹⁸, suuriin tanssiais- ja joukkokohtauksiin¹⁰¹⁹ ja päänäyttelijän Leif Wagerin ”sykähdyttävään” komeuteen¹⁰²⁰ tekivät selväksi, että elokuvan esittämä menneisyys olisi paitsi romanttinen myös näytävä ja loistelas.

Toisaalta elokuvan näyttämöllepanoa, kameratyötä ja äänimaailmaa voi luonnehtia denotaation tason ilmaisuksi. Samoin kuin *Ruusu ja kulkuri* -elokuvassa, uskottavaa ajankuvaa tavoittelevat interiöörit ja puvut vaikuttavat konvention mukaisilta ja läpinäkyviltä.¹⁰²¹ Toisaalta taas *Tanssi yli hautojen* -elokuvassa korostuvat erityiset speктаakkelin tuntua tavoittelevat kohtaukset, jotka kuvaavat pääosin menneisyyden tunnettuja tapahtumia: keisarin saapumista Porvooseen, valtiopäivien avajaisia ja päättäjäisiä, valtiopäivätanssiaisia sekä tanssiaisia Möllershofissa. Speктаakkelin tuntua on rakennettu ennemmin näyttämöllepanon ja keston kuin esimerkiksi kameratyön avulla. Runsas yleiskuvien käyttö näissä kohtauksissa tuo selkeästi esille väkijoukon, sotilaiden koristeelliset, kiiltävät asepuvut ja näyttävät päähineet, naisten huomiota herättävät iltapuvut, tanssien koreografian sekä suuret lavasteet kuten keisarin tervetuliaisportin ja tuomiokirkon valtaistuiminen. Vaikka kohtauksiin on luotu liikettä yhdistelemällä eri kuvakulmia ja -kokoja, niiden rytmi on suhteellisen hidas ja erityisesti keisarin saapumista ja valtiopäivätanssiaisia kuvaavat kohtaukset kestävät kauan, tanssiaiskohtaus lähes kahdeksan minuuttia. Näissä kohtauksissa on pyritty luomaan speктаakkelin tuntua siten, että katsojan ei ole tarkoitus odottaa juonen etenevän vaan keskittyä ihailemaan katsomaansa ja kuulemaansa. Diegeettinen äänimaailma fanfaareineen, hurraahuutoineen, urku- ja tanssimusiikkeineen pyrkii vielä korostamaan kohtausten audiovisuaalista painoa.

Aikalaiskritiikki myönsi *Tanssi yli hautojen* -elokuvan ”ennennäkemättömyyden” ”meikäläisissä mitoissa”.¹⁰²² Elokuvan spektakelisoituihin osatekijöihin,

kuten ”upeaan lavastukseen”, ”suuriin joukkoihin” ja ”komeaan pukuloistoon”, antoi oman lisänsä se, että tuotanto oli suomalainen.¹⁰²³ ”Valmistelujen, ohjauksen ja näyttelijäsuoritusten yhteissummasta on historiallis-romanttinen elokuva, jonka voi jo asettaa monien suuritakin tuottajamaista lähtöisin olevien vastaavain töitten rinnalle”, tiivistä *Keskisuomalaisen* nimimerkki Hki.¹⁰²⁴ Kriitikot eivät silti välttämättä olleet taidonnäytteeseen tyytyväisiä, sillä tyytyväisyys riippui siitä, tulkitsivatko he elokuvan romanttiseksi pukuelokuvaksi vai historialliseksi draamaksi. Speaktaakkelin tuntu ja melodramaattinen romanssi sopivat romanttiseen pukuelokuvaan mutta eivät vakavasti otettavaan menneisyydenkuvaukseen.¹⁰²⁵

Hallin Janne -elokuvan mainoslause ”ballaadin tarunhohteisen sankarin romanttinen ja seikkailurikas tarina” synnytti odotuksia historiallisesta seikkailuelokuvasta suomalaisessa kontekstissa.¹⁰²⁶ Erityisesti elokuvan Siperian-jaksossa onkin käytetty ulkomaisista seikkailuelokuvista tuttuja tarinamotiiveja ja ilmaisukonventioita jännityksen rakentamiseksi. Koristelun tason ilmaisukeinoin toteutettu Siperia-osa erottautuu näyttämöllepanoltaan kotisuomessa tapahtuvista kohtauksista, joissa on pääosin käytetty denotaation tason ilmaisua.

Vankijoukon vaikea matka myrskyisen ja lumisen aron halki kuvataan eepisyyden tuntua tavoittelevin laajoin yleiskuvin.¹⁰²⁷ Vankileirin kurjia olosuhteita korostetaan lavastuksen, rekvisiitan, puvustuksen ja näyttelijätyön keinoin: vankileirille saapuvat miehet kulkevat hirtetyn (kuvassa roikkuvat jalat) ohitse vankilaan, näyttäviin karvahattuihin pukeutuneet vanginvartijat ilmehtivät ja naureskelevat julmasti vangeille, soppakulhosta löytyy kuollut rotta. Vastaavasti leiriä johtavan kenraalin asunto on huomiota herättävän yllellinen tapetteineen, koristeellisine huonekaluineen ja kynttelikköineen. Kenraalit on pukeutunut kauniisiin silkkihameisiin, jotka eivät Siperian oloissa vaikuta kovin uskottavilta mutta korostavat kenraalitarta Jannen romanttisen ja seksuaalisen kiinnostuksen kohteena. Historiallisen seikkailun kuvaston mukainen on myös kohtaus, jossa yläosa paljaaksi riisuttu sankari saa ruoskarangaistuksen.¹⁰²⁸

Vaikka elokuvassa on hyödynnetty historiallisten toiminta- ja seikkailuelokuvien kuvastoa ja konventioita, sen leikkausrytmi ja kameratyö eivät pai-

nota toimintaa ja jännitystä. Elokuvan keskeisten toimintakohtausten kuten kenraalin vaunujen ryöstön, postinkantaja Matin tapon ja vankilakapinan rytmi on melko hidastempoinen, kuvakulmia ei juuri vaihdella eikä kamera liiku. Myös lähi- ja puolikuvia on käytetty toimintakohtauksissa niukasti. Jännitystä luodaan ennemminkin varioimalla *Hallin Janne* -kansanlaulun melodiasa.

Tästä huolimatta suuri osa aikalaiskritiikistä piti *Hallin Jannea* vauhdikkaana ajanvietefilminä, jossa on ”paikoin oikein kiivaaseenkin jännitykseen yltyvää toimintaa”.¹⁰²⁹ Vaikka Siperian-jaksoa saatettiin syyttää liiasta pitkitelystä, kiiteltiin sen onnistuneita lavasteita ja vankileirin kolkkoa tunnelmaa.¹⁰³⁰ Vain muutama kriitikko valitti dramaattisen ytimen puutetta, ”filmaattisten tehokeinojen puutetta” tai jännityskohtausten koomista vaikutelmaa.¹⁰³¹ Elokuvan kriitikkovastaanotosta voi päätellä, että vauhdikkaaksi koettu tunnelma suomalaisessa historiallisessa seikkailuelokuvassa edellytti toimintaa ja liikettä kuvassa, ei välttämättä kamera- tai leikkausteknisiä taiturointia.

Kun *Mä oksalla ylimmällä* -elokuva tuli ensi-iltaan, suomalainen historiallinen elokuva ei ollut enää *Elinan surma* -elokuvan tapainen uusi, ihastusta herättävä haaste kotimaiselle tuotannolle. Yleisö tiesi Suomen Filmiteollisuuden sota-aikojen pukuspektaakkalien ja elämäkertojen perusteella, mitä odottaa yhtiön romanttiselta musiikkielokuvalta. Lisäksi suomalainen elokuvakulttuuri oli muutoksen tilassa. Historiallisten elokuvien status oli muuttunut sitten 1940-luvun alun. Elokuvan harrastajat ja elokuvatoimittajat eivät enää arvostaneet niitä kansallisen elokuvan näyttävimpinä saavutuksina, ja varsinkin romanttinen historiallinen elokuva alkoi näyttäytyä ”kotimaisen elokuvan helmasyntinä”.¹⁰³² *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvan ennakkojulkisuudessa tämä kaikki näkyi humoristisena ja kevyenä suhtautumisena elokuvaan. Ennakkojutuissa pääosanesittelijät kiipeilivät Kangasalan harjun puiden oksilla ja esittelivät ”hassuja” roolipukujaan. Elokuva esiteltiin otsikolla ”kartano-romantiikkaa ja taiteilijarakkautta”. Mainoskuvassa kauniit pääosanesittäjät Maaria Eira ja Martti Katajisto, Maaria Eiran näyttävä krinoliinihame sekä koukeroiset tekstit ilmaisivat menneisyyteen sijoittuvaa romantiikkaa.¹⁰³³

Elokuvassa romanttiseen liitettyjen konventioiden, päähenkilöiden pukujen, rekvisiitan, lavastuksen, maisemien, kauniiden pääosanesittäjien ja



Näyttämöllepanon ylimäärää elokuvassa *Mä oksalla ylimmällä*.

musiikin hyödyntäminen on ylenpalttista, huomiota herättävää koristelun tasoa. Elokuvan ilmaisua voi tulkita Brownin yksityiskohtien speaktaakkeli-määritelmää soveltaen, ilmaisutyyli pyrki rakentamaan speaktaakkelin tuntua yksityiskohtien avulla. Kangasalan kansallismaisemaa lukuun ottamatta speaktaakkelin tuntua eivät rakenna avarat näkymät, vaan detaljien ylimäärä: Marian jo tilallisestikin näyttävät puvut, joissa on leveitä hihoja ja muhkeat krinoliinit, Gabrielin rusetit, koristekirjaillut liivit ja kiharat hiukset, Kangasalan mökin epärealistisen hieno sisustus sekä runsaat tekstuurit kirjavine tapetteineen ja koristeellisine varjoineen, niukka osavalaistus ja henkilöiden harkittu sommitelu kuvaan.¹⁰³⁴ Elokuvan koristelun tason ylenpalttisuus viittaa konventioiden jokapäiväistymiseen: saavuttaakseen koristelun tason intensiteetin, ilmaisun piti olla ylenpalttista, pelkät tyylipuvut eivät enää riittäneet.

Vaikka elokuvan aikalaiskritiikki osoitti arvostuksensa puhumalla elokuvasta halveksuvaan sävyyn ”makeana kermatorrtutarinana” ja maltillisemmin

sentimentaalisena ajanvietefilminä, myönsi se kuitenkin elokuvan olleen nautittava niin visuaalisesti kuin musiikillisestikin.¹⁰³⁵ ”Kerrankin huolellisesti tehtyä” suomalaista elokuvaa pidettiin onnistuneena lajinsa edustajana, jopa kansainvälisesti. ”Den kan väl mäta sig med de utländska föregångarna i genren,” kehui nimimerkki NN *Huvfudstadsbladetissa*.¹⁰³⁶ Hänen kollegansa *Nya Pressenissä* teki työtä käskettyä: ”Om man jämför... med amerikanska musikfilmer av typen ’Melba’ och med till exempel de ryska ’Glinga’ eller ’Mussorgskij’ får... en god andra placering: de ryska alstren kan sen inte mäta sig med, de amerikanska är den överlägsen.”¹⁰³⁷ Vertailuja teki myös *Työkansan Sanomien* Martti Savo, joka syytti elokuvaa Hollywood-tyyppisestä ”kaupallisesta holtittomuudesta” *Caruso*- ja *Valentino*-elokuvien tyyliin, koska elokuvassa ei edes pyritty historialliseen totuudenmukaisuuteen.¹⁰³⁸

Aikalaiskriitikot edellyttivät historiallisilta elämäkertaelokuvilta vähintäänkin denotaation tason ilmaisuja ja sen vaatimaa elokuvallista ammattitaitoa. Koristelun tason ilmaisu ja sen mahdollistama speksaakkelin tai kultivoidun idyllin tuntu saivat erityistä kiitosta, varsinkin jos ne toteutettiin kriitikoiden mukaan ammattitaitoisesti. Kuitenkin se, minkälaatuista ja mistä kumpuavaa menneisyyden tuntua elokuvan tulisi pyrkiä rakentamaan, muuttui ajan kuluessa. Sykliä alkuvaiheessa arvostettu näyttämöllepanon spektakelisointi alkoi 1950-luvun taitteessa menettää prestiisimerkitystään ja yhdistyä ajanvietteeseen. Sen sijaan uskottavuuden arvostus säilyi myös historiallisen elämäkertaelokuvan syklikehityksen kuluessa.

Kuvitelma uskottavasta menneisyydestä

”...Elsa Soini... on valinnut toisen tien ja suorastaan kohta kohdalta historiallisiin tapahtumiin ja vuorosanoissa Kiven omaan tekstiin turvautuen luonut objektiivisesti ’restauroidun’ kuvan suurimmasta runoilijasta ja hänen ympäristöstään. Tällaisella elokuvalla on tietenkin jo aito, voimakas dokumenttiarvo.”¹⁰³⁹

”Kertomus noudattelee Hallin Jannen elämäkertaa niiltä osiltaan, jotka jälkimaailma tuntee, ja jos kohta filmin tekijät ovatkin ottaneet vapauden runoilla yhtä ja toista, niin eipähän Hallin Jannen tapauksessa perin tarkka pieteetti ole tarpeenkaan.”¹⁰⁴⁰

”Tietenkin filmiyhtiö tulee väittämään, ettei se ole yrittänytkaan esittää mitään ’historiallista’, vaan ’vapaan mukaelman’. Mutta miksi se väärinkäyttää todellisuudessa eläneiden ja tunnettujen ihmisten nimiä? Siksi, että se toivoo näiden kustannuksella saavuttavansa suuremman kassamenestyksen ja juuri tämä on eräs, pahimmista Hollywoodin synneistä, johon nyt meilläkin syyllistytään.”¹⁰⁴¹

Kysymykset autenttisuudesta, uskottavuudesta ja totuudenmukaisuudesta on toistuvasti liitetty elämäkerta-elokuvaan. Elokuvat on voitu nähdä aitona rekonstruktiona menneisyydestä, sallittuna mielikuvituksellisenä runoiluna tai historian vääristelynä ja väärinkäyttönä, mutta yhtä kaikki elokuvan viittaussuhde reaalimaailmaan on huomioitu jollakin tavalla. Kuten johdannossa totesin, oletusta tällaisen viittaussuhteen olemassaolosta voidaan pitää elämäkerran geneerisenä ominaisuutena. Elämäkerran tulee olla jollakin tasolla kulttuurisesti uskottava, jotta se olisi geneerisesti uskottava elämäkertana.¹⁰⁴² Kulttuurisen uskottavuus rakentaa katsomiskokemusta, joka on tyypillinen juuri elämäkerta-elokuvalle: kuvitelman uskottavasta menneisyyden läsnäolosta. Olennaista tälle kuvitelmalle on tietoisuus nähtävän ja kuultavan referentiaalisesta suhteesta reaalimaailmaan.

Toisin sanoen: mikäli ennakkojulkisuus määrittelee elokuvan historialliseksi elämäkerraksi, se samalla luo odotuksia siitä, että elokuva tulee jollakin tavalla viittaamaan reaaliseen menneisyyteen. Tämä ei silti tarkoita, että tuo viittaussuhde olisi suora. Kuten Steve Neale on Tzvetan Todorovia lainaten todennut, elokuvan kulttuurinen uskottavuus ei tarkoita sitä, että siinä esitetyt asiat viittaisivat suoraan reaali maailmaan, vaan sitä, että ne viittaavat muihin diskursseihin, joita yleisesti pidetään totuudenmukaisina.¹⁰⁴³ Todorov ja Neale määrittelevät nuo ”muut diskurssit” yleiseksi mielipiteeksi (*public opinion*).¹⁰⁴⁴ Oman tutkimukseni näkökulmasta on kuitenkin syytä tarkentaa, että kyse on kulttuurisesta muistista, jonka avulla yhteisö määrittää menneisyyttä. Kulttuurinen muisti rakentuu erilaisista merkityksistä, representaatioista ja kokemuksista, joihin elokuvan luomat representaatiot vuorostaan viittaavat ja vertautuvat ja joita ne omalta osaltaan muokkaavat. Kun aikalaiset puhuivat totuudenmukaisesta menneisyydestä, autenttisuudesta ja uskottavuudesta, he itse asiassa viittasivat kokemuksiin, merkityksiin ja representaatioihin kulttuurisen muistissa.

Aikalaiskriitikot käyttivät usein sanaa aito¹⁰⁴⁵, josta tässä yhteydessä käytän käsitettä autenttisuus¹⁰⁴⁶. Ennakkojulkisuudessa ja elokuvissa kulttuurista uskottavuutta rakennettiin esittämällä visuaalisia, auditiivisia ja tekstuaalisia elementtejä, joiden väitettiin tai otaksuttiin olevan autenttisia. Aikalaiskäsitys elokuvan autenttisuudesta perustui sen elementtien oletettuun suhteeseen reaali maailman kanssa. Perinteisesti filmin kuva (ja ääni) on ymmärretty sekä ikoniseksi että indeksiseksi. Ensinnäkin elokuvan kuvat ja äänet muistuttavat kohdettaan ja ovat siten ikonisia. Toiseksi syntyäkseen filmi edellytti kohteiden olemassaoloa filmikameran edessä, joten kohteen ja representaation välinen suhde oli kausaalinen, indeksinen.¹⁰⁴⁷

Elokuville esitettyjen visuaalisten, auditiivisten ja tekstuaalisten elementtien oletettu autenttisuus pohjautui tähän ymmärrykseen ikonisuudesta ja indeksisyydestä. Kun aikalaispuhe tulkitsi elokuvan äänien kuulostavan ja kuvien näyttävän aidoilta, se perustui ajatukselle ikonisuudesta. Tätä voidaan kutsua käsitykseksi ikonisesta autenttisuudesta. Kun taas kuultu ja nähty ymmärrettiin alkuperäiseksi, suoraan filmille tallentuneeksi, nojaututtiin käsitykseen

indeksisyydestä. Tätä voidaan kutsua käsitykseksi indeksisestä autenttisuudesta. Lisäksi voidaan puhua totuudenmukaisuudesta, jolla tarkoitan aika-laisten käsitystä siitä, että elokuvan tarina tai teema vastasivat reaalisen menneisyyden faktoja.

Seuraavassa analysoin sitä, miten elokuvissa ja niiden ennakkojulkisuudessa käytettiin käsityksiä autenttisuudesta ja totuudenmukaisuudesta kulttuurisen uskottavuuden rakentamisessa. Olen kiinnostunut siitä, miten autenttisuutta ja sen kautta kulttuurista uskottavuutta tuotettiin.¹⁰⁴⁸ Samalla autenttisuuspuhe muokkasi ja kierrätti kulttuurisen muistin käsityksiä reaali-
menneisyydestä. Toisaalta kulttuurisessa uskottavuudessa ei ollut kyse vain kulttuurisesti tärkeiden asioiden oletetusta autenttisuudesta ja totuudenmukaisuudesta ja noihin asioihin liittyvien arvojen turvaamisesta. Elokuvan kulttuurinen uskottavuus on mahdollistanut uskottavan menneisyyskokemuksen, joka on saattanut olla paitsi arvokas myös nautittavaa leikkiä.

Tutkitusti aitoa

Aikalaispuheessa suoraa viittaussuhdetta oletettuun todelliseen menneisyyteen pidettiin itsessään arvokkaana. Fakta nähtiin arvokkaammaksi kuin fiktio.¹⁰⁴⁹ Suhde kulttuuriseen muistiin määritti näin ollen elokuvien arvoa kahdella tavalla. Ensinnäkin prestiisielokuvien aiheeksi valittiin keskeisiä kulttuurisen muistin tapahtumia ja henkilöitä. Toiseksi minkä tahansa elokuvan arvoa voitiin pyrkiä kohottamaan korostamalla sen viittaussuhdetta oletettuun reaali-
menneisyyteen. Tätä keinoa tuotantoyhtiöt myös hyödynsivät sekä elokuvien ennakkojulkisuudessa että itse elokuvissa.

Odotuksia elokuvien autenttisuudesta ja totuudenmukaisuudesta pohjustettiin ennakkojulkisuudessa tuomalla esiin tuotantoprosessin vaatima selvitys- ja tutkimustyö. Tutkimuspuhe oli samalla myös elokuvayhtiön tapa erotella kyseinen elokuva muista, vähäisemmän tuotantoarvon elokuvista, erottaen itse vakavasti otettavaksi tuotantoyhtiöksi sekä perustella elokuvateollisuuden roolia kulttuuritoimijana. Tässä mielessä tuotannon ”tutki-

mustyötä” voidaan pitää osoituksena suomalaisen elokuvateollisuuden vaikiintumisesta ja tuotannon differentiaatiosta, vaikka yhtiöissä ei toiminut samanlaisia tutkimusosastoja kuin Hollywoodissa vaan taustojen selvityksestä vastasivat oman työnsä ohessa elokuvantekijät kuten käsikirjoittajat ja järjestäjät.¹⁰⁵⁰

Erityisesti merkittävässä prestiisituotannoissa, kuten *Elinan surma*, *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *”Minä elän”*, tutkimuspuhe liittyi kiinteästi muuhun tekijöiden ammattitaitoa ja tuotannon vaativuutta korostavaan puheeseen. Esimerkiksi *Elinan surman* ohjaaja Kalle Kaarna kertoi elokuvan asettamista haasteista *Ajan Suunnan* toimittajalle: ”[Eniten vaikeuksia tuotti] sen ajan käyttäytymistapojen selville saaminen. Tässä suhteessa olikin turvaututtava etupäässä Ruotsin ja Saksan oloja koskeviin, melko yksityiskohtaisiin tutkimuksiin, koska omaa maatamme käsittelevä kirjallisuus tässä suhteessa on hyvin niukka. Vertailemalla näitä maamme oloihin saattoi tästä aineistosta koota sen, mikä todennäköistä oli yhteistä näiden kolmen maan maa-aatelistoille. Tätä aineistoa oli sitten täydennettävä omalla mielikuvituksella, mihin ohjaajalla tietenkin on täysi oikeus.”¹⁰⁵¹ Tutkimukseen tai vakuuttaviin historiallisiin lähteisiin viitattiin myös muissa tuotannoissa. Esimerkiksi *Orpopojan valssin* musiikin sovittaja ja säveltäjä Harry Bergström kertoi musiikkielokuvan vaatimuksista: ”Onneksi olin jo aikaisemmin perehtynyt Tannerin lauluihin, vieläpä sellaisten henkilöiden opastuksella, jotka aikoinaan ovat tunteneet kuplettimestarin – tämä oli hyvänä apuna kun oli yritettävä luoda aito Tanner-tunnelma niin hänen laulujensa kuin omien sävellystenikin ympärille.”¹⁰⁵²

Yhtiöiden välillä oli eroja siinä, miten ne korostivat menneisyysesitysten autenttisuutta ja niiden pohjautumista historiallisiin lähteisiin. Suomen Filmitteollisuuden prestiisituotannoissa *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Balladi* ja *Tanssi yli hautojen* tutkimustyö ja autenttisuus esitettiin osana muuta, vaativaksi esitettyä ja näyttävyyttä lupailevaa tuotantoprosessia. Yhtiö selosti *sf-Uutisissa* Suomessa ”jokseenkin koskemattoman” elämäkerta-aiheen valmistusprosessia käsikirjoittaja Elsa Soinin sanoin: ”Tein töitä yhtä ahkerasti yliopiston kirjastossa kuin kotonani, hankin kokonaisia lähdekirjapinoja ja



McCartney, Apple, and the other three members of The Beatles, 1968.



The Beatles' music was a revolutionary force in the 1960s, and their influence on popular culture is still felt today. The band's sound was a blend of rock and roll, folk, and classical music, and their lyrics were often deeply personal and introspective. The Beatles' music was a reflection of the social and cultural changes of the 1960s, and it was this that made them so popular. The band's music was a force for change, and it was this that made them so influential. The Beatles' music was a reflection of the social and cultural changes of the 1960s, and it was this that made them so popular. The band's music was a force for change, and it was this that made them so influential.

The Beatles' music was a revolutionary force in the 1960s, and their influence on popular culture is still felt today. The band's sound was a blend of rock and roll, folk, and classical music, and their lyrics were often deeply personal and introspective. The Beatles' music was a reflection of the social and cultural changes of the 1960s, and it was this that made them so popular. The band's music was a force for change, and it was this that made them so influential.

Other work suggests that the degree to which a person is motivated to learn is related to the degree to which they are motivated to learn. For example, a person who is motivated to learn is more likely to be motivated to learn than a person who is not motivated to learn. This is because a person who is motivated to learn is more likely to be motivated to learn than a person who is not motivated to learn.

[illegible]

1. **Security:** Microsoft Exchange will continue to have a strong security reputation. It has a proven track record of protecting sensitive information and has been a leader in security for many years.

Source: *Journal of the American Statistical Association*, 1997, 92, 1037-1046.

There are other ways to offer a temporary home for people, but the most common is the use of temporary housing facilities. These facilities are usually located in areas that are not densely populated, and they provide a safe and secure environment for people who are in need of temporary housing. Temporary housing facilities can be used for a variety of reasons, including natural disasters, war, and other emergencies. They can also be used for people who are in need of temporary housing for other reasons, such as job training or medical treatment.



Planned versus unplanned expenditure have been used to assess responsiveness. As the latter failed to rise, most have to some degree responded to the policy stimulus. The obvious failure to increase consumption suggests that the policy mechanism is not working. However, the relatively high level of Singapore's fixed costs, especially its health services, may not be fully price sensitive. — The *World Bank* Working Paper Series, *Health Services in Singapore*.



Edellinen aukeama:
Lukija voi tutustua
todelliseen Abraham
Ojanperään *Uutis-
aitan* ennakkoartik-
kelissa.

kahlasin ne kaikki läpi. Toiset niistä, m.m. Strömborgin laaja Runeberg-elämäkertä sekä August Schaumanin 'Ur sex årtionden' oli tutkittava huolellisesti kuin konsanaan tenttiä varten, sillä ne tulivat päälähteikseni."¹⁰⁵³ Emilie Björksténin roolin esittävä Ansa Ikonen kertoi paikallislehti *Uusimaassa*: "Tällainen työ on luonnollisesti vaatinut suuria esivalmisteluja. Kaikkea on tutkittava. [...] Ja pukuja on täytynyt valmistaa suuri määrä. [...] Jotta taas niistä olisi saatu täysin sen aikaisia vastaavat on suoritettu laajoja tutkimuksia. Sen ajan kuvien ja muiden tietolähteiden pohjalla on kaikki tehty [...] tutkimuksia aina Pariisissa asti."¹⁰⁵⁴ Samalla kun Ikonen korosti elokuvan vaatimaa työmäärää, hän antoi tulevien katsojien ymmärtää, että he tulisivat näkemään pariisilaista pukuloistoa.

"Suorittaessani tutkimuksia Yliopiston kirjastossa olen löytänyt monta aivan viehättävää sävelteosta, joita ei ole esitetty moniin vuosiin", muistutti puolestaan *Ballaadin* käsikirjoittaja Erik Dahlberg *SF-Uutisissa*.¹⁰⁵⁵ Myös pääosanesittäjä Thure Bahnen haastattelussa esiteltiin näyttelijän ammatillista syventymistä filmausprosessiin: "Suuri osa, varsinkin historiallinen, vaatii perusteellisia ennakko-opintoja. Niinpä maassamme on tuskin montakaan henkilöä, joka olisi syventynyt suuren säveltäjämme vaiheiden tutkimiseen niin kiinteästi kuin Bahne. Hän on lukenut kaiken, mitä Paciuksesta on kirjoitettu ja painettu, kaiken mitä hän on suuresta mestarista suinkin irti saanut. Paciuksen yksityinen kirjeenvaihtokaan ei ole Thure Bahnelle ole mikään salaisuus, hän päinvastoin tuntee sen ainakin yhtä hyvin kuin omansa."¹⁰⁵⁶ *Tanssi yli hautojen* -elokuvan ennakkomarkkinoinnissa autenttisuuspuhe yhdistyi vihjauksiin koristelun tason näyttävyyydestä ja sen mahdollistamasta speaktaakkelin tunnusta: "Kallista, kallista. Yksistään Speranskin univormun koristelu maksoi 12 000 nykyistä Suomen markkaa. Mutta aitoa pitää olla. Bure Litonius on tutkinut ja suunnitellut pukuasiat, niissä ei saa tinkiä. Aitoja venäläisiä ja ruotsalaisia kunniamerkkejä saatiin joitakin, ja niiden mukaan on kultasepän liikkeissä teetetty kopiot," raportoi nimimerkki Rep. *Elokuva-Aitassa*.¹⁰⁵⁷

Jos Suomen Filmitöiden tuotannoissa autenttisuuspuhe liittyi ammatilliseen taituruuteen ja koristelun tason loistokkuuteen, Suomi-Filmin

tuotannoissa autenttisuus ja elokuvan vaatima tutkimus olivat itsessään tärkeitä. ”*Minä elän*” -elokuvan kerronnallinen kuva perustui tutkimuksen antamaan tietoon, historialliseen autenttisuuteen, aitoihin materiaaleihin ja miljöisiin. Sen lisäksi, että ”*Minä elän*” -elokuvan ennakojutuissa kerrottiin tuotantoyhtiön ammattilaisten ponnistuksista taustatiedon ja autenttisten pukujen, lavastusten sekä miljöön löytämiseksi, artikkeleissa esiteltiin huomattavan usein akateemisten asiantuntijoiden, museoiden tai nurmijärveläisten panosta elokuvanteossa.¹⁰⁵⁸ Artikkelien kuvituksena ei käytetty ainoastaan valokuvia roolihenkilöistä ja elokuvan kohtauksista vaan myös ”käsikirjoituksen tarkastustilaisuudesta”, prof. Tarkiaisesta luennoimassa käsikirjoituksen lukuharjoituksissa, ”Aleksis Kiven elämärataa” esittelevästä taulukosta ja elokuvantekijöistä ”toivioretkellä” Tuusulassa ja Nurmijärvellä.¹⁰⁵⁹

Myös *Ruusu ja kulkuri* sekä *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvat merkityksellistettiin autenttisuuspuheen avulla. Kun yhtiön lehdessä *Uutisaitassa* esitellään ensimmäisen kerran *Ruusu ja kulkuri* -filmaushanketta, lukijoille kerrotaan, että käsikirjoitus perustuu Limingassa tunnettujen ”perintätietojen” pohjalle.¹⁰⁶⁰ Myöhemmin käsikirjoittaja Lauri Lamminmäki selosti yksityiskohtaisesti käsikirjoituksen syntyä ja kuvasi itsensä rivien välissä Runebergiksi, jonka lähde ”oli tavallaan vänrikki Stool, joka piipunnysäänsä syytellen kertoili nuorelle ylioppilaalle menneestä suuresta miehestä”.¹⁰⁶¹ *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvan valmisteluprosessiin puolestaan oli kuulunut ohjaaja Ilmari Unhon ”tutkimusretki” Pohjanmaalle haastattelemaan paikallisia magnetofonin kera. Samassa artikkelissa, jossa kerrottiin Unhon matkasta, elokuvan käsikirjoittaja Artturi Leinonen esittelee häyjien historiaa ja kansanlaulujen syntyä, eli elokuvan ”oikeaa” historiallista taustaa. Tätä tarinaa kerrattiin vielä *Uutisaitan* seuraavassakin numerossa, jossa ohjaaja Unho ”ikuinen Fennia suunpielessään saneli tarinaa” häyjistä ja Isoon-Antin ja vallesmannin välisestä valtataistelusta.¹⁰⁶²

Tarinat ja erityisesti valokuvat historiallisista henkilöistä ja paikoista voidaan tulkita ”todisteena”, jotka perustuvat käsitykseen indeksisestä autenttisuudesta ja oletetusta totuudenmukaisuudesta. Nämä todisteet toimivat takuina tulevan elokuvan uskottavuudesta. Artturi Leinosen häjytarina



Suomen Filmi-
teollisuus esitteli
Elokuva-Aitassa,
millaista työtä
ja ammattitaitoa
Tanssi yli hautojen
-elokuvan historial-
lisuus edellyttää.



oli kuvitettu tunnetulla kuvalla kahlehditusta Isotalosta ja Rannanjärvestä sekä ”Isontalon pihanurkkauksesta”, paikasta, jossa historia ”oikeasti tapahtui”.¹⁰⁶³ *Ruusu ja kulkuri* -artikkeleita oli kuvitettu valokuvin Ojanperästä ja tämän kotimuseosta.¹⁰⁶⁴ Vastaavaa todistelua harrastivat myös muut yhtiöt. Esimerkiksi *Hallin Jannen* ohjaaja af Hällströmin ja tuottaja Mauno Mäkelän vierailu Hallin Jannen kotitilalla ikuistettiin *Elokuva-Aitassa* julkaistuun valokuvaan.¹⁰⁶⁵

Käsitystä elokuvien henkilöiden ikonisesta autenttisuudesta vahvistivat ennakkoon esitellyt kuvat päärooleissa olevista näyttelijöistä rooliasuissaan.¹⁰⁶⁶ Tekstissä saatettiin painottaa päähenkilöiden hämmästyttävää samankaltaisuutta historiallisen esikuvan kanssa. ”Tuolla mies kallion kielekkeellä: sarkahousut, piikkopaita, karkeat saappaat, tumma tukka kuperan otsan yllä, hajamielinen katse tuijottaen yli maiseman – ilmetty Aleksis Kivi, Nurmijärven suuri runoilijapoika”, ihasteli kuvauksia seuraamaan tullut nimimerkki vie Rauli Tuomea *Taiteen Maailmassa*.¹⁰⁶⁷ ”Unto Salminen taas muistuttaa itseään Ojanperää siinä määrin, että eräät liminkalaiset vanhukset ovat suorastaan luulleet näkevänsä Aapon haamun tämän kuljeskellessa kylän kujia”, kerrottiin *Uutisaitassa*.¹⁰⁶⁸ ”...Tanneria esittää nuori Sakari Halonen, jolla on armoitettu kyky esittää Tannerin kuuluja kupletteja miltei kuin kuplettimestari itse”, vakuutettiin *Elokuvateatteri – Suomen Kinolehden* studion filmsietelyssä.¹⁰⁶⁹ *Tanssi yli hautojen* -elokuvan esitteessä perusteltiin elokuvan historiallisuutta muistuttamalla muun muassa, että ”ihmistyyppit – näyttelijät – on pyritty valitsemaan siten, että he jo ulkomuodoiltaan muistuttaisivat esitettävää”.¹⁰⁷⁰ ”Ensimmäisenä filmauspäivänä... muuan Jannen sukulainen tuli kertomaan meille, että hänellä on kuvia Jannen sisaresta ja niistä päätellen Helge Herala, Jannen osan esittäjä, on aivan ilmetty Janne”, hämmästeli ohjaaja af Hällström *Elokuva-Aitassa*.¹⁰⁷¹

Ennakkojulkisuudella oli merkittävä rooli erityisesti luotaessa mielikuvaa indeksisestä autenttisuudesta, sillä indeksinen autenttisuus edellyttää täsmennettyä tietoa kohteen alkuperäisyydestä.¹⁰⁷² Katsoja ei välttämättä tiedä, että hän näkee filmissä aitoja kuvauspaikkoja, vanhaa esineistöä tai alkuperäisiä pukuja, jollei sitä kerrota julkisuudessa. Alkuperäisyyden painokas korosta-

minen ennakkoartikkeleissa kertoo siitä, että indeksisellä autenttisuudella oli erityinen arvonsa. ”Kansallismuseon aartehistokin on aukaistu tarkoitusta varten: Seurasaaren ulkomuseosta, josta ei muulloin lainata, on saatu arvokasta rekvisiittaa. Hämeenlinnan museosta tuotiin kolme hevoskuormallista tavaraa valjaat, puvut, huonekalut, oluthaarikat, pyssyt ym. vehkeet – kaikki on aitoa ja auliisti annettua”, kerrottiin ”*Minä elän*” -elokuvan tuleville katsojille.¹⁰⁷³ *Elokuva-Aitassa* esiteltiin valokuvien Porvoon museon lainaama ”aito” reki, jota käytettiin *Tanssi yli hautojen* -elokuvan filmauksessa.¹⁰⁷⁴ ”Ulkokuvaukset suoritetaan suurimmaksi osaksi juuri Kuorevedellä, joka asukkaat ovat kuulemma perin innostuneita alkaviin filmauspuuhiin”, todettiin *Hallin Jannen* filmausvalmisteluista.¹⁰⁷⁵ Myöhemmin ohjaaja af Hällström vielä kiitteli paikallisia avustajia siitä, että heillä ”oli muuten alkuperäiset, aitan kätköissä säilyneet vaatteet, ja oltiin hyvin tarkkoja, että ne täsmäsivät yksityiskohtia myöten”.¹⁰⁷⁶

Tämäntyyppisen indeksisen autenttisuuden rakentaminen oli historiallisuuden rakentamista ja pr-toimintaa. Käytännössä museoiden ja paikallisten tuki oli yhtiöille taloudellisesti hyödyllistä, koska niiden ei tarvinnut itse tuottaa rekvisiittaa ja pukuja. Kun alkuperäinen materiaali esitettiin merkitykselliseksi, se rakensi elokuvasta kulttuurisesti uskottavaa menneisyyden esitystä sekä teki itse materiaalista antikvaarisesti arvokasta. Mainostamalla paikallisten roolia yhtiö pystyi lisäksi hoitamaan suhteitaan yleisöön ja luomaan kuvaa avustajamyönteisyydestään.

Mielikuvaa indeksisestä autenttisuudesta korostettiin erityisesti sodanjälkeisissä kansankulttuuriin liittyneissä tuotannoissa. Esimerkiksi *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan filmausta Porvoossa ei noteerattu erityisen merkittäväksi autenttisuuden osoitukseksi. Sen sijaan sf esitteli studioon rakennettavan vanhan Porvoon torin ja Runebergin työhuoneen yhtiön ammatilliseksi saavutukseksi.¹⁰⁷⁷ Indeksistä autenttisuutta painotettiin elokuvassa *Härmästä poikia kymmenen*, jossa ei ainoastaan kuvauspaikka vaan näyttelijätkin esitettiin alkuperäisiksi. Ennakkojulkisuudessa heitä ei kuvattu vain ”aidoiksi pohjalaisiksi” ja ”puhtaiksi kansantyypeiksi” vaan oikeiksi historiallisiksi häyjiksi ja körteiksi. Lehtitietojen mukaan ”monien isät ja isoisät”

olivat olleet häjyjä, ja avustajat käyttäytyivät edelleenkin esi-isiensä tapaan.¹⁰⁷⁸ Veren perintö ikään kuin takasi aitouden siirtymisen filmille.

Autenttisuus- ja tutkimuspuhe kuului jokaisen historiallisia elämäkerta-elokuvia tuottaneen yhtiön markkinointistrategiaan 1930- ja 1940-luvuilla. Samalla kun yhtiöt puhuttelivat autenttisuuspuheellaan mahdollisia katsojia ja rakensivat omaa julkisuuskuvaansa, ne myös työstivät kulttuurista muistia. Kertomalla ennakkoon elokuvan oletetuista autenttisista ja totuudenmukaisista ominaisuuksista yhtiöt samalla pyrkivät vakuuttamaan tulevat katsojat siitä, että nämä ominaisuudet todella olivat totta.

1950-luvun puoleenväliin mennessä sekä tutkimuspuhe että viittaukset autenttisuuteen yleensä vähenevät. Sykliä viimeisten elokuvien *Mä oksalla ylimmällä* ja *Säkkijärven polkka* ennakkomarkkinointi ei painottanut autenttisuutta, eikä elokuvaan ole pyritty rakentamaan johdonmukaisesti kulttuurista uskottavuutta.¹⁰⁷⁹ Tuotantoyhtiöt eivät pitäneet autenttisuutta enää katsojia puhuttelevana piirteenä, vaan esiin nostettiin romantiikka, visuaalinen näyttävyys ja suosittu musiikki. Tuotantoyhtiöt ymmärsivät menneisyydestä kertovat elokuvat yhä useammin ajanvietteeksi, jonka autenttisuuden tuottamiseen ei sijoitettu resursseja samalla tavoin kuin aiemmin.

Näköistä ja alkuperäistä

Elokuville kulttuurista uskottavuutta on rakennettu pääasiassa mielikuvalle ikonisesta autenttisuudesta: elokuva näyttää ja kuulostaa tunnistettavasti menneisyydeltä. Vain *Säkkijärven polkka* kuvaa alle kolmenkymmenen vuoden takaisia tapahtumia, kaikki muut tarkasteleman elokuvat kertovat vanhemmista ajoista. Siksi tunnistettavuus näissä elokuvissa perustuu useimmiten sellaiseen kulttuurisen muistin alueeseen, joka ei ollut henkilökohtaisten kokemusten vaan muun median ja lähteiden tuottamaa, tuoreimmillaan elokuvien omaa ennakkojulkisuutta.

Tyypillinen esimerkki ikonisen autenttisuuden mielikuvan hyödyntämisestä on elokuvien *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi ja ”Minä elän”*



suurmiesgalleria, jonka henkilöahmot katsoja saattoi tunnistaa koulukirjojen kuvien tai patsaiden näköisyyden avulla, vaikka hän ei olisikaan tutustunut elokuvaletkien roolihenkilöesittelyihin.¹⁰⁸⁰ Eino Kaipainen jyrkäväpiirteisenä Runebergina, Thure Bahne tuuheatukkaisena Paciuksena, Rauli Tuomi hoikkana ja kumaraishena Kivenä sekä Leif Wager vaaleine poskipartoineen muistuttavat tietyin piirtein ja siten tarpeeksi uskottavasti esikuviaan. Erityistä huomiota elokuvissa on kiinnitetty sivuosassa olevien suurmiesten, Zacharias Topeliuksen, Fredrik Cygnaeuksen, J. V. Snellmanin ja Elias Lönnrotin, näköisyyteen. Kun onnistunut rekonstruktio oli luotu, se yleistyi niin, että samaa näyttelijää on käytetty jopa eri yhtiöiden elokuvissa: Topo Leistelmä esittää Snellmania ja Arvi Tuomi Topeliusta sekä *Ballaadissa* että ”*Minä elän*” -elokuvassa.

Tyypillisesti kulttuurista uskottavuutta on tuotettu myös autenttisen näköisten esineiden, pukujen ja lavasteiden avulla. Sen sijaan elokuvan äänimaailmaa on hyödynnetty epäyhtenäisemmin. Diegeettinen musiikki tai äänitehosteet luovat uskottavuutta elokuvan maailmaan, mutta pääpaino on puheen kuuluvuudessa. Tavallisesti myös musiikki antaa tilaa puheelle.¹⁰⁸¹ Esimerkiksi elokuvissa ”*Minä elän*” ja *Härmästä poikia kymmenen* uskottavaa äänimaailmaa on rakennettu vanhalta kuulostavalla pelimannimusiikilla ja elokuvissa *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi* ajanmukaisella tanssiaismusiikilla. Populaarimusiikkielämäkerroissa *Orpopojan valssi* ja *Säkkijärven polkka* tutuilla lauluilla ja musiikilla on voitu vedota katsojien omiin muistoihin lähimenneisyydestä.¹⁰⁸²

Suorat viittaukset tunnettuihin menneisyyden representaatioihin ovat historiallisissa elokuvissa yleinen tapa rakentaa kulttuurista uskottavuutta. Niiden avulla elokuvan elementti voi ikonisesti näyttää tai kuulostaa samalta kuin tunnettu esitys.¹⁰⁸³ Kirjailijaelämäkerroissa *Runon kuningas ja muuttolintu* ja ”*Minä elän*” on hyödynnetty mielikuvaa ikonisesta puheesta, kun päähenkilö lausui Runebergin tai Kiven tunnettuja säkeitä.¹⁰⁸⁴ Nämä kohtaukset ovat elokuvassa etualaistettuja, uskottavaksi rakennettuja menneisyyden läsnäolon hetkiä, joissa katsoja pääsee ikään kuin seuraamaan tunnetun teoksen alkuhetkeä. ”*Minä elän*” -elokuvassa autenttista puhetta on käytetty runsaasti, esimerkiksi dialogissa on lainattu yleisesti Kiven kirjeitä ja muita historiallisia dokumentteja.¹⁰⁸⁵

Suomen Filmitelollisuus on hyödyntänyt elokuvissaan *Ballaadi ja Tanssi yli hautojen* tällaista keinoa visuaalisesti luomalla *tableau*-tyyppisiä kohtauksia, jotka perustuvat tunnettuihin taideteoksiin. Kohtauksessa, jossa Topelius kertoo satua Paciuksen kolmelle lapselle, nämä ovat ryhmittyneet Topeliuksen ympärille hieman samaan tapaan kuin Ville Vallgrenin *Topelius ja lapset* -veistoksessa (1909 Helsinki) ja Emil Wikströmin *Topelius*-veistoksessa (1915 Vaasa). *Tanssi yli hautojen* -elokuvassa valtiopäivien avajaisnäky on ollut rakennettu muistuttamaan Emanuel Thelningin *Porvoon valtiopäivät* -maalausta (1812) ja siitä tehtyä R. W. Ekmanin kopiota (1858). Viimeksi mainittu on ollut painokuvana myös *Maamme kirjassa*, joten se oli tunnistettava monille katsojille.¹⁰⁸⁶

Suomi-Filmi rekonstruoi *Uutisaitan* artikkelin kuvituksessaan Wäinö Aalosen *Aleksis Kivi* -patsaan (Helsinki 1939): näyttelijä Rauli Tuomi istuu kuvassa samassa asennossa kuin patsas katse alakuloisesti alaspäin luotuna. Elokuvassa vastaavanlaisia toisintoja ei kuitenkaan ole. *Härmästä poikia kymmenen* viittaa lavastuksessaan Albert Edelfeltin tekemään Runebergin *Maaherra*-runon kuvitukseen (1899), sillä vallesmannin pöydänkulmalle on maaherran työpöydän tapaan asetettu Raamattu ja lakikirja. Myös elokuvan kuvat kahlehditusta Isoosta-Antista ja Pohjanmaan lakeuksilta toistavat tuttua kuvastoa.¹⁰⁸⁷

Toisaalta voidaan ajatella, että tällaiset *tableau*-tyyppiset kohtaukset eivät perustuneet ainoastaan ajatukselle ikonisesta autenttisuudesta, vaan niihin liittyi myös ajatus indeksisyydestä. Voidaan puhua eräänlaisesta indeksisestä ketjusta, jossa tunnettu maalaus saattoi kulttuurisessa muistissa korvata alkuperäisen tapahtuman, jolloin maalauksen filmatisointi vaikuttikin historiallisen kohtauksen eikä ainoastaan sitä esittävän kuvan toisinnolta.¹⁰⁸⁸

Elokvien kulttuurinen uskottavuus on perustunut pääsääntöisesti käsitykselle nähdyn ja kuullun ikonisesta autenttisuudesta. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että mielikuva indeksisestä autenttisuudesta tuotti kulttuurisesti uskottavamman elokuvakokemuksen, eli menneisyyskokemus oli tuolloin uskottavampi. Tähän viittaa erityisesti 1950-luvun taitteessa tuotettujen elokvien vastaanotto. Oletettu indeksinen autenttisuus tuntuu olleen arvostetumpaa kuin ”pelkkä” näköisyys: 1950-luvun taitteessa aidot kuvauspaikat ja ”oikeat” kansantavat saivat erityistä kiitosta.¹⁰⁸⁹

Indeksinen ketju:
Tanssi yli hautojen
-elokuvan valtio-
päivät toisin-tavat
aiempia valtiopäivä-
kuvauksia.



Emanuel Thelningin
kuvaus Porvoon
valtiopäivistä val-
mistui vuonna 1812.
Kuva: Kuvataiteen
keskusarkisto.



Huomattavaa kuitenkin on, että tarinan oletettu totuudenmukaisuus ei välttämättä vaikuttanut kulttuurisen uskottavuuden rakentumiseen. Vaikka erityisesti suurmieselokuvien *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *”Minä elän”* väitettiin tavoittelevan totuudenmukaisuutta, eivät neekään täysin noudata todeksi arvioituja historiantulkintoja.¹⁰⁹⁰ Molemmissa esitetään jo alusta alkaen rajauksia odotettavissa olevaan tarinaan. *Runon kuningas ja muuttolintu* on vain ”episoodi Johan Ludvig Runebergin elämästä”, *”Minä elän”* puolestaan tavoittelee ”sisäistä totuutta”, joka saattaa vaatia tapahtumien muuntelua. Myös *Ballaadin ja Ruusu ja kulkuri* -elokuvan alkutekstit esittävät varauksen tarinan sisällöstä, ”ei kaikilta osin vastaa todellisuutta” ja ”elämäntarina toden ja tarun valokeilassa”.

Toisaalta elokuvien alkuteksteissä esitetyt totuudenmukaisuuden rajaukset ovat olleet etukäteispuolustus mahdollisia totuudenmukaisuusvaateita vastaan. Toisaalta ne varsin näkyvästi tuovat esiin sen, että elokuva on fiktio ja tulkinta historiallisen henkilön elämästä. Tämä vaikuttaa olevan ristiriidassa vahvan autenttisuuspuheen kanssa, mutta tuo samalla esiin fiktiivisen elokuvan monitulkintaisen paikan historiakulttuurissa. Totuudenmukaisuusvaateista huolimatta fiktioelokuvalle sallittiin vapauksia ja niitä jopa odotettiin.¹⁰⁹¹ Kulttuurista uskottavuutta ja sen kautta uskottavaa menneisyyskokemusta on luotu erityisesti audiovisuaalisin keinoin, ja tarinankerronnalle on jätetty enemmän vapauksia.¹⁰⁹²

Uskottavan menneisyyden attraktio ja referenttileikki

Vaikka tarkastelemissani historiallisissa elämäkertaelokuvissa kulttuurinen uskottavuus on ensisijaista ja määrittää myös geneeristä uskottavuutta, elokuvat tasapainottelevat tyypillisesti historiallisen elokuvan lajityyppivaatimusten ja kulttuurisen uskottavuuden välillä. Elokuville on tavoiteltu uskottavan menneisyyskokemuksen lisäksi audiovisuaalisesti nautinnollista menneisyyden tuntua, joka on tuotettu koristelun tason ilmaisulla. Tietyissä elämäkerta-sykleissä, kuten *Tanssi yli hautojen* -elokuvan spektakelisoiduissa valtiopäivä-

avajaisissa ja tanssiaisissa, koristelun tason ilmaisu yhdistyy luontevasti kulttuuriseen uskottavuuteen, mikä mahdollistaa sekä uskottavan menneisyyskokemuksen että speaktaakkelin tunnun.¹⁰⁹³ Toisessa elämäkertasyklissä on saatettu painottaa enemmän geneeristä uskottavuutta, kuten elokuvassa *Mä oksalla ylimmällä*. Elokuvan ilmaisu perustuu koristelun tason ilmaisuun romanttisen pukuelokuvan tapaan. Sen yksityiskohtien speaktaakkeli ei pysy kulttuurisen uskottavuuden rajoissa, mikä vaikutti ”karkealta” virheeltä sellaiselle aikalaiskatsojalle, joka odotti uskottavaa menneisyyskokemusta.¹⁰⁹⁴ Odotukset saattoivat kohdistua myös toisin. Katsojat saattoivat odottaa historialliselta elokuvalta enemmän geneerisiä ominaisuuksia kuin kulttuurista uskottavuutta. Esimerkiksi osa aikalaiskriitikoista kaipasi *Elinan surman* menneisyyskuvaan enemmän mielikuvitusta.¹⁰⁹⁵

Elokuville *Runon kuningas ja muuttolintu* tai ”*Minä elän*” tasapainottelu uskottavuuden vaatimusten kanssa on tarkinta, sillä niihin on sisältynyt paljon kulttuurista arvolatausta ja niiden tuottajayhtiöt olivat lausunnoillaan sitoutuneet autenttisuusvaatimuksiin. *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan lavastaja Ossi Elstelä kertoi myöhemmin *Suomen Kinolehde*ssä:

Se oli ankara tyylitehtävä, joka asetti tekijälleen suuria vaatimuksia. Ei ollut kysymys vain siitä että biedermeier-kauden tyyli oli oikein tavattava, vaan sen lisäksi oli erikoisen aiheen takia oltava äärettömän huolellinen, ettei missään hairahtuisi tyhmyyksiin tai epäkunnioittavaan käsittelyyn. Sen rinnalla oli sittenkin Helmikuun manifesti paljon helpompi. Aiheen voimakas propagandapitoisuus vaikutti ratkaisevasti siihen, että tyylittelyssä saattoi sallia itselleen vapauksia, joita ei Runeberg-filmissä taasen olisi saattanut ajatella.¹⁰⁹⁶

”*Minä elän*” -elokuvan tasapainottelun vaateet näkyivät varsin konkreettisesti *Uutisaitan* elokuvaesittelyn autenttisuuspuheen lomassa:

Vaikka elokuva onkin elämäkertakuvaus, niin se on kuitenkin voimakkaasti draamaattinen elämä- ja kohtalofilmä [...] siihen on pyritty saamaan myöskin sisäistä jännitystä ja henkeä, että se vaikuttaisi taideteoksena eikä minkäänlaisena selosteena

tai esitelmänä. Kuitenkaan ei aina ole voitu orjallisesti seurata tositapahtumia, mutta silti siinä on pyritty säilyttämään henkinen totuus, joten se sisäisesti on dokumenttaarifilmi sanan täydessä merkityksessä.¹⁰⁹⁷

Myös aikalaiskritiikki viittaa lajityyppivaatimusten ja kulttuurisen uskottavuuden välisen tasapainotteluun. Toisaalta elokuvaa pidettiin kuivan tietokirjamaisena, toisaalta taas sen kuvallisiin tyylittelyihin tai ”pinnalliseen jännitys- ja tunnetehoon” suhtauduttiin epäillen.¹⁰⁹⁸ Tasapainottelusta huolimatta kulttuurisen uskottavuus on kuitenkin määrittänyt aina elokuvan ”historiallisuutta”.

Kulttuurisen uskottavuuden tavoittelu voi selittää historiallisen elämäkertaelokuvan, tai tarkemmin sanottuna ”elämäkerrallisen elementin” mahdollistaman menneisyyskokemuksen nautittavuutta. Katsojien reaktiot, toistuva reaaliominaisuuden ja elokuvan representaatioiden vertailu, voidaan tulkita leikiksi. Philip Rosen on kutsunut tätä leikkiä termillä *Everett's Game* (myös *knowing game*) erään tutkimustapauksen mukaan. Rosenin mukaan Hollywoodin studiot haastoivat katsojat leikkiin elokuvien yksityiskohtiin liittyvästä tietämyksestä ja niiden tarkkuudesta. Studiot väittivät elokuvan olevan tarkka kuvaus tietystä aiheesta ja katsojat reagoivat, jos he havaitsivat puutteita. Rosen on todennut, että leikki koski kaikkia valtavirtaelokuvia, mutta erityisesti vaatimus tarkkuudesta liitettiin historiallisiin elokuviin.¹⁰⁹⁹

Rosen on selittänyt katsojien ”pakkomiellettä” totuudenmukaisilta vaikuttavista yksityiskohtia kohtaan kaipuulla nähdä todellisuus liikkuvien indeksisten kuvien kautta. Rosenin käsitys modernin länsimaisen kulttuurin ja elokuvan suhteesta menneisyyteen on kiinnostava, mutta tämän tutkimuksen perusteella on mahdotonta ottaa kantaa siihen, oliko katsojilla jonkinlainen perustavanlaatuisen tarve nähdä todellisuutta indeksisten kuvien kautta.¹¹⁰⁰ Pidän myös Rosenin vahvaa sitoutumista elokuvan indeksisyyteen ongelmallisena. Tutkimusaineistoni viittaa siihen, että aikalaisyleisö arvosti elokuvia, joiden se tulkitsi olevan indeksisesti autenttisia, mutta elokuvien kulttuurinen uskottavuus on rakentunut olennaisesti käsityksille ikonisesta autenttisuudesta.

Rosenin ajatus toistuvasta tietämisen leikistä on kuitenkin perusteltu ja näyttää pätevän myös suomalaisessa elokuvakulttuurin kontekstissa. Kriitikot

osallistuivat leikkiin raportoimalla elokuvien faktavirheistä ja epäuskottavuuksista tai arvioimalla sen totuudenmukaisuutta. Ensimmäisessä leikissä oli kyse ”oikein” tietämisestä, ei aina niinkään elokuvakokemuksesta, sillä aikalaiskriitikot saattoivat kommentoida ”virheitä”, vaikka olisivat muuten olleet tyytyväisiä elokuvaan. ”Tosin on scenariossa muuan psykologinen heikkous. Ojanperä on pantu palaamaan kotiseudulleen kotinsa luo ensimmäisen kerran vasta kuolinvuotenaan... Todellisuudessa Ojanperä vietti useita kesiä huvilassaan Limingassa. Mutta muuten voi Ilmari Unhon ohjaamalle elokuvalla antaa miltei varauksettoman tunnustuksen”, totesi *Aamulehden* Olavi Veistäjä.¹¹⁰¹ ”Huomattavia Kiven elämään liittyviä seikkoja on kokonaan unohdettu. Niinpä nähdään Kivi vain kerran pyssy kädessä, vaikka hän on tunnetusti ollut innokas metsämies,” moitti *Vapaan sanan* H H-kaski, vaikka pitikin ”*Minä elän*” -elokuvaan siihen mennessä parhaimpana suomalaisena elokuvana.¹¹⁰² ”Den ger intressanta glimtar ur kulturlivet i vårt land i mitten av förra seklet – hur verklighetstrogn de äro är en sak för sig,” arvioitiin *Ballaadia Vasa-bladetissa*.¹¹⁰³ ”Alfredista ja Mildasta, pesunkestävistä helsinkiläisistä on tehty maalaisia, mutta sivullisilla ei tietenkään voi olla mitään tällaista taiteellista vaputta vastaan, jos toinen asianomainen on itse sen hyväksynyt”, huomautti *Ilta-Sanomien* Juha Nevalainen *Orpopojan valssin* pikku virheistä.¹¹⁰⁴

Tätä referenttileikkiä käytiin kulttuurisen muistin alueella, työstäen ja hyödyntäen yleisön käsitystä menneisyydestä. Osin kyse oli sananmukaisesti leikistä. Ajanvietteeksi ymmärretyn elokuvan piirissä poikkeamat oikeiksi ymmärretyistä faktoista olivat sallittuja, mutta silti ne koettiin tarpeellisiksi tuoda esiin. Leikin tavoite oli osoittaa kommentoijan pätevyys, hänen toimintakykynsä historiakulttuurissa. Samalla kommentoija otti myös katsojien ja lukijoiden valistajan roolin, ja joskus kriitikko käytti runsaastikin palstatilaa asioiden ”oikean” laidan selittämiseen.¹¹⁰⁵ Oikein tietämisen mielihyvää voi tällöin selittää Roland Barthesin käyttämällä käsitteellä *plaisir*, joka viittaa tietoiseen ja järjen kontrolloimaan mielihyvään vastapainona ruumiilliselle, ei-kontrolloidulle mielihyvälle (*jouissance*).¹¹⁰⁶

Leikin taustalla voi nähdä myös kulttuurissa vallitsevan tavan tulkita fiktiota. Kirjallisuudentutkijat ovat esittäneet, että suomalaista lukemiskult-

tuuria on hallinnut 1980-luvulle asti vaatimus totuudellisuudesta. Erityisesti kansankuvauksilta on edellytetty realismia.¹¹⁰⁷ Tämän tulkinnan mukaan kulttuurinen muisti käsityksineen totuudenmukaisesta menneisyydestä määrittäisi myös sellaisten elokuvien luentaa, jotka aikalaiset ymmärsivät täysin fiktiivisiksi. Historiallisiin elokuviin kohdistettu odotus vähintäänkin ajanmukaisesta näyttämöllepanosta, viittaisi siihen, että realismilukutapa vaikutti elokuvakulttuurissakin.

Hyväntahtoisen huomauttelun ohella esitettiin myös jyrkempiä kommentteja vääristellyistä kulttuurihahmoista¹¹⁰⁸ ja epätodenmukaisesti kuvatusta menneisyydestä¹¹⁰⁹. Tällöin leikkiin sisältyi vakava ulottuvuus, varsinkin jos elokuvassa on ollut kyse kansallisista tai muista arvoista. Kyse ei ollut enää pelkästään keskustelijoiden pätevyydestä vaan kulttuurisessa muistissa käytävästä valtataistelusta.

Referenttileikin lisäksi uskottavan menneisyyskokemuksen voi tulkita tuottavan mielihyvää toisellakin tavalla. Toistuva puhe elämäkertaelokuvien autenttisuudesta ja totuudenmukaisuudesta viittaa odotuksiin uskottavasta menneisyyskokemuksesta. Mikäli elokuva ei vastannut odotuksia, mikäli uskottavuus rikkooontui, se ”häiritsi” kokemusta ja antoi aiheen kriittisille kommentteille.

Kyse ei ole siitä, etteikö katsoja tietäisi katsovansa representaatiota, vaan nautinto syntyy juuri läsnäolon illuusiosta. Elävältä näyttävä representaatio viittaa menneeseen, johonkin mikä on todella ollut, mutta ei ole enää.¹¹¹⁰ Kokemusta voi selittää Tom Gunningin paljon lainatulla attraktioiden elokuvan käsitteellä. Gunningin mukaan varhaisen elokuvan tuottama mielihyvä perustui attraktion estetiikkaan. Varhaiset elokuvat eivät tarjonneet katsojille nautintoa kerronnallaan tai psykologisilla henkilöhahmoillaan, vaan ne tyydyttivät katsojien uteliaisuutta hämmästyttävien, liikkuvien kuvien avulla. Gunning torjuu ajatuksen naiivista, liikkuvan kuvan todellisuuteen uskoneesta katsojasta. Katsojat kyllä tiesivät elokuvien olevan illuusiota, mutta nauttivat silti taikatempon tapaan niiden hämmästyttävästä todenkaltaisuudesta.¹¹¹¹

Tarkastelemanı elokuvat ovat varsin erilaisia kuin varhaiset elokuvaesitykset, sillä ne perustuvat pääosin Gunningin attraktion elokuvasta erottamaan



Ballaadin ravintolakohtaus tarjoaa menneisyyden läsnäoloa.

kerrontaan ja psykologisiin henkilöhahmoihin. Gunning on kuitenkin itse todennut, että attraktion elokuva ei ole hävinnyt, vaan se tulee esiin edelleen esimerkiksi avantgarde-elokuvissa tai kertovien elokuvien tietyissä elementeissä.¹¹¹² Kulttuurisesti uskottava kuvaus tunnetusta menneisyydestä, erityisesti tunnetusta historiallisesta henkilöstä voisi olla tällainen attraktion elementti. Tällöin historiallisten elämäkertaelokuvien ”elämäkerrallisuuden” nautittavuus perustuisi siihen, miten mennyt on hämmästyttävästi aistittavana läsnä: kuulemme ja näemme tunnetun henkilön tai tapahtuman kuin elävänä edessämme.

Uskottavan menneisyyskuvan mahdollistamasta nautinnosta, attraktion kokemuksesta antavat viitteitä aikalaisyleisön haltioituneet kommentit tunnetuista henkilöistä valkokankaalla. ”Me kuulumme Runebergin itsensä lausuvan

Döbelniään ja me todella tunsimme ja vaistosimme hänet juuri Runebergiksi”, kuvaili *Ylioppilaslehden* nimimerkki JV. katsomiskokemustaan.¹¹¹³ ”...[N]äemme suuren säveltäjämme temperamentikkaasti johtavat[n] oopperansa harjoituksia, siirrymme hänen ja Topeliuksen, Snellmanin ja Cyganeuksen kanssa riehakkaiden ylioppilaiden kansoittamaan oluttupaan – mestarillinen kohtaus...”, ihasteli nimimerkki L.S. *Iltasanomissa Ballaadin* menneisyyskuvausta.¹¹¹⁴

Tiettyjen interiöörien, tapojen sekä tapahtumien, laulujen, hahmojen ja tunnetilojen elävöittämisen ”selluloidinauhalle” ennakoitiin johdattavan elokuvan katsojan kokonaisvaltaiseen menneisyyden kokemukseen.¹¹¹⁵ Elokuissa on kohtauksia tai kohtausten osia, jossa juonen eteneminen hidastuu ja katsojalle tarjotaan mahdollisuus tuntea menneisyyden läsnäolo. Tämä on tyypillistä erityisesti niille tarkastelemilleni elokuville, jotka on tehty ennen sotaa tai sen aikana, elokuville *Elinan surma*, *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi*.

Ken kevään kuluessa on pistäytynyt Jäger-Filmin studiossa on joutunut siellä vastustamattomasti väkevän keskiaikaisen tunnelman tenhopiiriin. Messu- ja vihkikohtaukset kirkossa, Laukon ritarisalin romanttiset ja järkyttävät tapaukset trubaduurilauluineen ja haamuineen, Klaus Kurjen ja Kirsti Flemingin sielulliset välien selvittelyt ja Elinan ja Uolevin milloinkaan kukkaan puhkeamaan päässyt nuoruuden rakkaus, ovat saaneet elämän selluloidinauhalle, joka tälle kiehtovalle kansan tarulle voi antaa valtavat mittasuhteet...¹¹¹⁶

Elinan surma -elokuvan ennakkoartikkelissa mainituissa kohtauksissa on pyritty useiden eri ilmaisukeinojen avulla luomaan kokonaisvaltaista keskiajan tuntua. Interiöörit, keskiaikaisen kirkon tai kartanon lavasteet, vanhojen tapojen etualaistettu kuvaaminen sekä vanhaan aikaan viittaava musiikki rakentavat katsojien aistittavaksi menneisyyden hetkeä. Esimerkiksi hääkohtauksessa kamera panoroi juhlavieraita Suomelan tuvan kestopöydän ääressä kiistelemässä oikeasta Ruotsin kuninkaasta iloisen huilumusiikin soidessa. Ritarisali-kohtauksessa vietetään iltaa hämärässä Laukon kartanossa. Katsoja johdatetaan kohtaukseen hämärän portaikon kautta, minkä jälkeen panoroidaan tilanne ritarisalissa: Klaus ja rovasti pelaavat shakkia, Elina tekee

käsitöitä, Kirsti seuraa kauempaa miesten peliä, Uolevi korjaa jalkajousta ja trubaduuri laulaa tragediaa enteilevää balladia. Olennaista näissä kohtauksissa on katsojan huomion suuntaaminen hetkeen, sillä juoni joko etenee hyvin hitaasti tai ei lainkaan näiden hetkien aikana.

”Se herättää uudelleen henkiin menneen vuosisadan loiston, sen hauraan satutun-
nelman ja traditiot, joita nykyaika ei tunne. Ja kun näemme runoilijakuninkaan ja
hänen rakastettunsa herkün ja syvän rakkaustarinan, kuulemme säkeitä, jotka ovat
sytyttäneet kansoja, silmiemme edessä kimmeltää menneen ajan pukuloisto ja kuu-
lemme rakkauslauluja ja lemmenduettoja, valtaa meidät kaihomieliisyys, joka tenhoaa
syvästi nykyisen vuosisadan proosallisiin ihmisiin.”¹¹⁷

Suomen Kinolehden teksti lupasi *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan olevan jotakin toista kuin ”proosallinen” nykyhetki. ”Kulttuurihistoriallisena elokuvana” se ei vain toistasi sitä, mikä on tuttua historiantarkistuksista, vaan se lupasi katsojille aisti- ja tunnekokemuksia: nämä tulisivat näkemään, kuulemaan ja joutumaan tunteiden valtaan. Samalla tavoin kuin *Elinan surmassa* *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvassa on kohtauksia, joissa aikakauden tapoja ja tilanteita esittämällä pyritään rakentamaan menneisyyden tuntua katsojien aistittavaksi. Tällaisia kohtauksia on kahden tyyppisiä: illanviettoja ja tanssiaisia sekä juhlavia historiallisiksi tunnistettavia tilanteita. Aikalaistavat, kuten seuraleikit tai tyypilliset tanssit, yhdistyvät kohtauksissa ihmisten liikkeisiin, näyttäviin juhlapukuihin, loistaviin kynttelikköihin, kattokruunuihin ja astioihin sekä melodiseen musiikkiin. Kohtausten audiovisuaalisella täyteläisyydellä tavoitellaan nautinnollisen audiovisuaalisen menneisyyden tunnun, perinteen tunnun rakentamista. Juhlavissa kohtauksissa katsoja kutsutaan kokemaan tunnettu menneisyyden hetki ylevänä ja merkittävänä, kuten Floran päivän juhla Kuntähden kentällä 1848. Ominaista *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan tunnelma-kohtauksille on se, että aistimellisesta yltäkylläisyydestä huolimatta juonen kulku ei niissä katkea vaan hidastuu. Esimerkiksi Runebergien illanvietossa miesten arvokkaaksi ja miellyttäväksi tarkoitettulle lauluesitykselle annetaan paljon aikaa, mutta samalla tämä

ajankulu luo jännitettä Runebergin ja Emilien odotettavaan, väistämättömään kohtaamiseen illanvietossa. Elokuvan hillitty, harmoninen ja tasarytminen ilmaisu integroi menneisyyskohtaukset juonen kulkuun.

Ballaadissa menneisyyskohtaukset liittyvät erityisesti musiikin esittämiseen, kuten suurmiesten illanviettoon ravintolassa tai lopun oopperajaksoon. Kohtauksista vain oopperan ensi-ilta on varsinaisesti historiallinen tapahtuma, mutta ravintolaillanviettoon tuovat näköiset suurmiehet erityistä menneisyyden painoa.

Sodan jälkeen ensi-iltaan tulleissa elämäkertaelokuvissa elokuvien kerronta fokusoii henkilöihin historiallisten tapahtumien sijasta, ja erillisten menneisyyskohtausten määrä vähenee, tai niitä ei ole lainkaan. Menneisyyteen viittaavat merkit on integroitu juoneen tai henkilökuvaan. Tarinan kohteeksi valitut henkilöt eivät ole niin vahvoja ja tunnistettavia merkkejä menneisyydestä.

Vuonna 1950 ensi-iltaan tulleissa elokuvissa *Tanssi yli hautojen* ja *Hallin Janne* on kyllä erityisiä jaksoja, joissa pyritään rakentamaan speaktaakkelin tuntua, kuten valtiopäivätanssiaisissa Porvoossa tai Jannen Siperian-seikkailussa.¹¹¹⁸ Muuten kerronta ja ilmaisu ohjaavat katsojan huomiota menneisyydestä elokuvan henkilöiden tunnelmiin. Esimerkiksi *Tanssi yli hautojen* -elokuvassa painotetaan päänäyttelijöiden kahdenkeskisiä kohtauksia, jotka on rakennettu harmonisesti sommiteltujen, pehmeästi valaistujen ja suodattimella filmattujen lähi- ja puolilähikuvien varaan. Yksityistä romanssin tunnetta korostaa myös katseita myötäilevä kameratyö: näkökulmaotokseksi tulkittavat kuva-vastakuva-asetelmat sekä zoomaukset intensiivisesti katsoviin tai tunteviin päähenkilöihin. Samoin *Hallin Janne* -elokuvassa kameratyö ja kuvien sommittelu etualaistavat toiminnan sijasta päähenkilöt, heidän välisensä suhteet ja tunteet. Harkitusti ja pehmeästi valaistut kasvot, tunteita korostava silmävalo, harkitut lähi- ja puolikuvat Jannesta ja hänen naisistaan ja kameran liike henkilöiden ympärillä korostavat henkilöiden tunnelmia.

Elokuvassa *Härmästä poikia kymmenen* etualaistettut, kansanperinteen mukaiset työtavat esitetään katsojille samalla, kun juoni etenee dialogin kautta.¹¹¹⁹ Elokuvassa ”*Minä elän*” maalaishäät, kesänvietto keinukalliolla ja nälkä-

vuodet kuvataan historiallisina tapoina ja merkittävänä tapahtumina, mutta katsojan huomiota ei suunnata kokemaan tätä tapahtumaa, vaan sitä, miten Aleksis Kivi reagoi kyseisessä tilanteessa. Samoin *Ruusu ja kulkuri* -elokuvassa on kerronnan ja ilmaisun keskiössä on Aappon elämä, mihin yhdistetään vain muutamissa kohtauksissa tiettyjä menneisyyden tapahtumia, kuten alussa nälkävuodet. Elokuvassa *Orpopojan valssi* menneisyys on läsnä ”itses-
tään selvänä”, denotaation tason näyttämöllepanona. Elokuvissa *Säkkijärven polkka* ja *Mä oksalla ylimmällä* keskeistä on henkilönäkökulma, sillä kerronta ohjaa katsojan päähenkilön menneisyyskokemuksiin. Koristelun tason ilma-
sua hyödyntävässä *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvassa menneisyyteen viittaava audiovisuaalinen runsaus ei niinkään etualaista menneisyyttä sinänsä, vaan Gabrielin jopa vääristyneiksi tulkittavia muistoja. Esimerkiksi Kangasalan-
jakson voi lukea tästä näkökulmasta. Kuten koko elokuva sekin alkaa kuvasta, jossa Gabriel on ikkunassa, mutta kuva on kuvattu diagonaalissa, joten Kan-
gasalan tuvan ikkunanpuitteet on näyttävät vinoilta. Vaatimattoman mökin kamarin esineiden, tekstuurien, valojen ja varjojen ylenpalttisuus, luotokuvien jyrkkä valaistus, kimmeltävä järvi, koko jakson speaktaakkelin tuntua tavoit-
televa näyttämöllepano ja kameratyö voidaan ymmärtää Gabrielin sisäisen maailman heijastumana, kipeän ihanana muistona.

Elokvien kerronnalliset ja ilmaisulliset ratkaisut voidaan nähdä esi-
merkkinä historiallisen elokuvan, ja samalla historiallisen elämäkertaelo-
kuvan, kehityslinjasta. Historiallisuuden osoittaminen ei enää edellyttänyt
menneisyyteen viittaavien, juonenkulusta tai henkilökuvauksesta irrallisten
merkkien etualaistamista. Toisaalta voi päätellä, ettei menneisyyskohtausten
enää ajateltu puhuttelevan katsojia. Attraktio ei enää toiminut. Ratkaisuja
voi selittää myös suomalaisen elokuvanteon kehityksen näkökulmasta: elo-
kuvantekijät olivat omaksuneet klassisen kerronnan mukaisen taloudellisen
kerronta- ja ilmaisutavan, joka keskittyi elämäkertalajityypin pääelementtiin,
henkilökuvaan.¹¹²⁰

Silti joidenkin 1950-luvun kriitikoiden mielestä erityisesti etualaistetut
menneisyyskohtaukset loivat elokuvaan mielekkään menneisyyden tunnun ja
aidon ajankuvan. Tämä käy ilmi henkilökuviin keskittyvien *Mä oksalla ylim-*

mällä - ja *Tanssi yli hautojen* -elokuvien kriitikkovastaanotossa. Esimerkiksi osa aikalaiskriitikoista olisi odottanut *Tanssi yli hautojen* -elokuvalta uskottavampaa tapainkuvausta, enemmän ”kansan elämänpiirteitä”, sekä laveampaa miljöokuvausta.¹¹²¹ Aikalaiskriitikoiden arvostukset ja elämäkertaelokuvien syklizehditys alkoivat kulkea eri suuntiin.

Tämä kävi ilmi myös siinä, miten elokuvaan liitetty puhe menneisyyden kokemuksista muuttui 1950-luvulle tultaessa. Sykliä alkupuolella myönteiset elokuva-arviot toistivat ennakkojulkisuudessa käytettyjä sanamuotoja menneisyyden kokemisesta. Kritiikeissä painottuivat aistimelliset kokemukset, eläytyminen menneisyyden tunnelmaan ja ajatus siitä, että historiallinen elokuva siirtää katsojan vieraaseen aikaan. ”*Elinan surma* filmiasussaan suorastaan uhoaa keskiaikaista mystiikkaa ja tunnelmaa, niin kuin pääasiallisempana tarkoituksena epäilemättä tulee ollakin [...] varsin kaunista kieltä m.m. kuvaus Elinan ja Klaus Kurjen häistä sekä kirkkokohtaukset pyhimyksenkuvineen, lepattavine kynttilöineen ja ristinmerkkejä tekevine sanankuulijoineen”, totesi *Iltä-Sanomien* nimimerkki S-ö.¹¹²² *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan katsomiskokemusta kuvattiin matkana menneeseen aikaan: ”Elokuva vie katsojan tosiaankin runebergilaisiin viime vuosisadan vuosikymmeniin”,¹¹²³ ”ei ollut vaikeata unohtua kulkemaan mukana Runebergin ajan pienissä ja suurissa harrastuksissa”,¹¹²⁴ ”...saavumme nukkuvaan pikkukaupunkiin... alamme sitten vähitellen hänen kanssaan elää Porvoon pikkukaupungin elämää...”¹¹²⁵. ”Mielellään palaa katsoja noihin rauhallisiin päiviin, jolloin hengen voimin luotiin tätä hyvää isänmaata”, todettiin myös *Ballaadista*.¹¹²⁶

Vuosikymmenen loppupuolella ja 1950-luvulla kriitikot eivät enää niinkään puhuneet menneisyyden tunnusta myönteisenä eskapismina ja uppoutumisena menneisyyteen.¹¹²⁷ Sen sijaan onnistunut historiallinen elokuva ”elävöitti” menneisyyden¹¹²⁸, ”toi sen nähtäväksi”¹¹²⁹, ”antoi välähdyksiä” entisestä¹¹³⁰ tai tarjosi aitoa tunnelmaa ja ajankuvaa¹¹³¹. Katsoja ei paennut menneisyyteen vaan menneisyys tuotiin hänen tarkasteltavakseen. Pako menneisyyteen sai kielteisiä sivumerkityksiä. Jos sota-aikana eskapismi, pako todellisuudesta, oli tulkittu yleisölle sallituksi henkireiäksi vaikeassa reaalitytilanteessa¹¹³², niin sodan jälkeen siitä tuli nykyhetken väistelyä.¹¹³³ Niinpä ansioitunut menneisy-

den kuvaus, ja erityisesti valistuneen katsojan kokemus elokuvan tarjoamasta menneisyyden tunnusta, ei voinut olla pakoretki, vaan ennemminkin tietoista menneisyyden tarkastelua.

Aikalaiskriitikoiden retoriikan muutoksen syynä saattoi olla yleinen muutos elokuvakulttuurissa. Suomalaisesta elokuvatuotannosta ei ylipäättään enää kirjoitettu haltioitunein sanakääntein, ja arvostelijoiden ammattikuvassa kriittinen etäisyys oli yhä tavanomaisempaa.¹¹³⁴ Mutta voidaan tulkita, että puhetavan muutos kertoo myös asennemuutoksesta historiallista elokuvaa ja sen tarjoamaa menneisyyskokemusta kohtaan. Elämäkertaelokuvien syklien alkuvaiheessa elokuvantekijät ja aikalaiskriitikot suurelta osin puhuivat samoin sanakääntein menneisyyden tunnun nautittavuudesta. Sodan jälkeen valistuneen katsojan menneisyyskokemuksesta tuli entistä selkeämmin rationaalista arviointia.¹¹³⁵ Elokuvantekijätkin pyrkivät puhuttelemaan katsojia menneisyyden henkilöillä ja heidän tunteillaan historiallisten hetkien sijasta.

Elokuvatähti ja menneisyyden läsnäolo

Elokuvaohjaaja ja -teoreetikko Jean-Louis Comolli on väittänyt, että historiallisessa elokuvassa esiintyvä todellinen menneisyyden henkilö tuottaa ongelman: elokuvassa on tällöin yksi ruumiillistuma liikaa, *a body too much*. Comollin mukaan kuvitteellinen roolihahmo on ruumiiton, ja näyttelijä lainaa tälle ruumiinsa, mutta historiallisella henkilöllä on jo ruumis, oletetusti tunnettu hahmonsa. Siten elokuvan historiallisella roolihahmolla on ainakin kaksi ruumista, näyttelijän ruumis ja historiallisesti tunnettu ruumis, joista yksi on liikaa.¹¹³⁶ Comollin mielestä tämä aiheuttaa häiritsevän efektin, joka toisaalta myös tehostaa näyttelijäsuorituksen tuottamaa nautintoa. Katsoja haluaa uskoa, että näyttelijä on esittämänsä historiallinen henkilö, mutta samalla ei kuitenkaan usko. Historiallisessa elokuvassa voidaan pelata tällä uskottavuudella tekemällä ruumiillistumien ylimäärä näkyväksi, tai sitten, kuten Comollin mukaan yleensä tapahtuu, elokuvassa voidaan yrittää piilottaa näyttelijän ruumis tekemällä siitä historiallisen henkilön näköinen.¹¹³⁷

Comollin ajatus ylimääräisestä ruumiista kuvaa osuvasti sitä merkitysten kasaumaa, joka syntyy historiallisen henkilön ja näyttelijätyön kohtaamisesta.¹¹³⁸ Jos henkilöhahmoja tarkastellaan yksityiskohtaisemmin, voidaan ilmiö nähdä vieläkin monimerkityksellisempänä kokonaisuutena. Historiallisen henkilöhahmon, tai tarkemmin sanottuna hänen kulttuurisessa muistissa muotoutuneen hahmonsa, lisäksi hahmojoukkoon yhdistyy näyttelijän mahdollinen tähteys, joka tuo mukanaan tähtikuvaan liittyvän intertekstuaalisten merkitysten joukon ja katsojien ennakko-odotukset tähdestä. Tässä luvussa tarkastelen sitä, millaisia menneisyyskokemuksia yllämainittu merkitysten, ”ruumiillistumien”, kasauma mahdollistaa. Lähden tarkastelussani siitä, että

kokemus rakentuu katsojan ja hahmon väliselle suhteelle. Tämä hahmo on liukuva, muuntuva kokonaisuus¹¹³⁹, joka muodostuu elokuvan tarinan rooli-hahmosta, menneisyyden henkilöstä ja näyttelijän tähtikuvasta.

Katsojien suhdetta tähteen on elokuvatutkimuksessa määritelty halun (*desire*) ja identifikaation käsitteiden avulla. Usein käsitteet ovat pohjautuneet psykoanalyttiseen elokuvateoriaan, jonka mukaan elokuvan katselukokemus on rinnastettu varhaislapsuuden identiteettiprosessiin ja elokuvan tuottama nautinto on tuon identiteettiprosessin aikaansaaman puutteen hetkellistä poistamista.¹¹⁴⁰ Psykoanalyttisiä lähestymistapoja on kritisoitu muun muassa siitä, että ne tulkitsevat katsojan passiiviseksi, yksinkertaistavat katsomiskokemuksen elokuvatekstin sanelemaksi vastaanotoksi ja antavat sen tuottamasta nautinnosta hyvin pessimistisen kuvan.¹¹⁴¹ Elokuvatutkija Jackie Stacey on halunnut kehittää ja monipuolistaa psykoanalyttisten lähestymistapojen tulkintaa identifikaatiosta tutkimuksessaan 1940–1950-lukujen brittiläisten naiskatsojien suhteesta Hollywoodin naistähtiin. Empiirisessä, katsojien omiin muisteluihin perustuvassa tutkimuksessaan Stacey havaitsi, että katsojan ja tähden välinen suhde ei ollut yksiselitteinen, kiinteä ”identifikaatio”¹¹⁴², vaan suhteet olivat hyvin monimuotoisia. Hän on jakanut ”identifikaatioprosessit” kahteen pääryhmään: Ensinnäkin elokuvaa katsellessa katsojat voivat tuottaa erilaisia fantasioita tähden ja oman identiteettinsä välisistä suhteista. Toiseksi fantasiat saattavat yhdistyä käytäntöihin elokuvan ulkopuolella, jolloin ne vaikuttavat katsojan identiteetin muodostumiseen yleisemmin.¹¹⁴³

Stacey on tutkimuksessaan kiinnostunut erityisesti siitä, miten naistähdet vaikuttivat naiskatsojien identiteetin muodostumiselle.¹¹⁴⁴ Omassa tutkimuksessani huomio ei ole niinkään siinä, mitä katsojat ”tekevät” tähdellä kuin siinä, mitä tähti tekee elokuvan menneisyyskokemukselle. Silti Staceyn tutkimus antaa arvokasta tutkimustietoa siitä, millaisia ja miten moninaisia suhteen muotoja katsojan ja tähden välille voi muodostua. Tässä yhteydessä kiinnostavia ovat erityisesti elokuvaa katsellessa syntyvät kokemukset, joita Stacey luonnehtii sanoilla ”omistautuminen” (*devotion*), ”ihailu” (*adoration*), ”palvonta” (*worship*), ”ylittäminen” (*transcendence*) ja ”toive ja inspiraatio” (*aspiration and inspiration*). Kolme ensimmäistä kuvaavat ihailusuhdetta,

jossa kyse ei ole ”identifikaatiosta”, sillä tähti on tiedostetusti erilainen ja erillään palvovasta katsojasta. Ylittäminen kuvaa katsojakokemusta, jossa katsoja kuvittelee ottavansa tähden roolin ja identiteetin. Tällainen identiteettien ylittäminen, kuvitteellinen itsensä kadottaminen, tuottaa katsojalle nautintoa, mutta se on hetkellistä, vain katsomistilanteeseen liittyvää. Viimeinen määritelmä kuvaa suhdetta, jossa katsoja toivoo muuttuvansa enemmän tähti-ideaalinsa kaltaiseksi.¹¹⁴⁵ Toisaalta on muistettava, etteivät yllämainitut ”identifikaatioprosessit” koske kaikkia katsojia, vain niitä jotka ovat ja haluvat olla tähden ihailijoita. Mutta myös muiden kuin tähteä ihailevien katsojien luentaa ohjaavat tähden näyttelijäntyö ja ennakkotiedot tämän tähtikuvasta, jota rakentavat elokuvien lisäksi mediajulkisuus, mainonta ja kritiikit.¹¹⁴⁶

Katsojien suhde historialliseen henkilöön muotoutuu historiakulttuurin käytäntöjen kautta, jotka tuottavat mielikuvia henkilöstä kulttuuriseen muistiin. Mielikuva henkilöstä edellyttää siis sitä, että henkilöllä on jonkinlainen asema ja merkitys historiakulttuurissa. Esimerkiksi elämäkertaelokuvien kansallisesti merkittävänä pidetyillä suurmiehillä oli keskeinen asema historiakulttuurissa, minkä vuoksi ihmisillä oli myös mielikuvia heistä. Mielikuvia oli useita ja ”oikeasta” mielikuvasta käytiin jatkuvaa neuvottelua kulttuurisessa muistissa.¹¹⁴⁷ Sen sijaan saattoi olla, että mielikuva tuntemattomammasta henkilöstä, kuten Gabriel Linsénistä, oli hyvin epämääräinen tai jopa olematon. Mitä vahvempi asema historiallisella henkilöllä oli kulttuurisessa muistissa, sitä enemmän elokuvan henkilöhahmoon kasautui ennakko-odotuksia ja merkityksiä.

Elokuvan kerronta ja ilmaisu mahdollistavat sen, että katsoja voi audiovisuaalisesti kokea tähden esittämän historiallisen henkilön. Luvussa 11 analysoin sitä, miten elokuvan kerronta ja ilmaisu rakentavat tietynlaista etäisyyden tai läheisyyden kokemusta päähenkilöstä. Kun katsojien ennakkokäsitykset ja tunteet tähdestä ja historiallisesta henkilöstä yhdistyvät tähän kokemukseen henkilöhahmosta, syntyy monitasoinen audiovisuaalinen kokemus menneisyyden henkilöstä ja menneisyydestä. Aikalaiskatsojan kokemusta on mahdotonta tavoittaa, mutta elokuvan ja tähden liittyvien intertekstuaalisten lähteiden avulla hahmotan sitä, millaisia lukureittejä aikalaisyleisölle mahdollistui.

Tarkastellessaan tähtijärjestelmää sosiaalisena ilmiönä Richard Dyer on tuonut esiin sen, miten järjestelmä voidaan ymmärtää toisaalta tuotannon, toisaalta kulutuksen näkökulmasta. Tämä ajatus toimii seuraavan analyysini pohjalla. Käsittelen ensin sitä, miten tähti toimi elokuvan tuotannon organisoinnissa. Esimerkkitapauksina tarkastelen yksityiskohtaisemmin Ansa Ikosta ja Eino Kaipaista elokuvassa *Runon kuningas ja muuttolintu* ja Leif Wageria *Tanssi yli hautojen* -elokuvassa. Tämän jälkeen käsittelen näitä tähtiä kulutuksen näkökulmasta. Analyysini keskittyy siihen, miten tähden ja katsojan suhteen rakentuminen vaikutti elokuvan mahdollistamaan menneisyyskokemukseen.

Kahden ruumiillistuman ongelma ja täydellinen sopivuus

Tunnettu ja suosittu tähtinäyttelijä toimi tuotantoyhtiön keinona puhutella potentiaalista elokuvayleisöä. Tähti kiinnitti yleisön huomion elokuvaan ja parhaassa tapauksessa sai yleisön tulemaan elokuvaan.¹¹⁴⁸ Toisaalta historiallisessa (elämäkerta)elokuvassa tähti ”ylimääräisine ruumiineen” on saattanut häiritä elokuvan kulttuurista uskottavuutta. Tähti on saanut huomion kohdistumaan itseensä, jolloin tähtispektaakkeli on vienyt tilaa autenttisen menneisyyden tunnulta. Tätä pidettiin erityisesti amerikkalaisen elokuvan ”ongelmana”. ”Amerikkalainen tähti on harvoin näyttelijä, useimmiten vain vitaalinen, hyvin valmennettu ihminen [...]. Maria Stuart, Cleopatra, Marie Antoinette, keisarinna Eugenie, Bothwell, Antonius, Fersen, tai Lesseps ovat vain komealta kalskahtavia nimiä, tekosyitä, joiden nojalla saadaan jotakin uutta ja houkuttelevaa juttuihin”, totesi Hans Kutter *Elokuva-Aitan* pääkirjoituksessaan samalla, kun hän ylisti brittinäyttelijöiden taidokkuutta luoda ”aikakauden tuntua”.¹¹⁴⁹

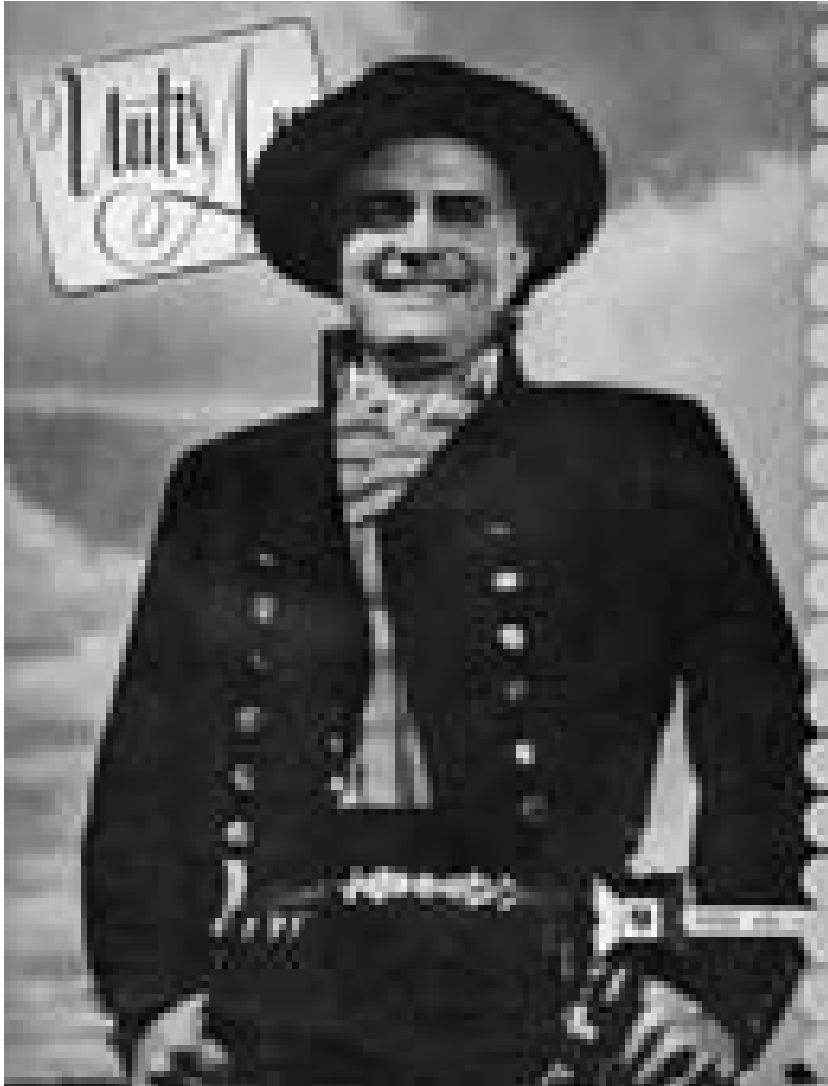
Historiallisten elämäkertaelokuvien tuottajat saattoivat ratkaista ”kahden ruumiillistuman ongelman” antamalla roolin suhteellisen tuntemattomalle näyttelijälle, jolloin tähti-imago ei varasta huomiota elokuvan henkilöhahmolta tai kilpaile liian näkyvästi kulttuurisen muistin mielikuvien kanssa. Tarkastelemissani elämäkertaelokuvissa tuotantoyhtiöt ovat kuitenkin pää-

sääntöisesti käyttäneet toisenlaista ratkaisua. Useimmiten päähenkilön roolin sai kokenut elokuvanäyttelijä tai tähti, jonka avulla yleisöä voitiin puhutella jo elokuvan ennakkojulkisuudessa. Amatöörinäyttelijöiden työpanosta juhlistavassa *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvassakin näyttelijäjoukkoa oli vahvistettu aikakauden ykkösthhdellä, Tauno Palolla. Toisaalta tavallista laajempi produktio tarjosi usein myös näyttävän foorumin lanseerata uusia näyttelijöitä. Nuoret kuten Hilkka Helinä (*Elinan surma*), Maaria Eira (*Ballaadi*), Marja Korhonen (*Ruusu ja kulkuri*) ja Eila Peitsalo (*Tanssi yli hautojen*) sekä elokuvassa debytoiva nuori Helge Herala (*Hallin Janne*) esiteltiin yleisölle tulevinä tähtinä ja täten kiinnostavina.¹¹⁵⁰

Tuotantoyhtiöt pyrkivät torjumaan ”kahden ruumiillistuman ongelmaa” sopivan näyttelijävalinnan ja ennakkojulkisuuden avulla. Julkisuudessa pyrittiin rakentamaan mielikuva siitä, että tähti on täydellisesti sopiva (*perfect fit*)¹¹⁵¹ historiallisen henkilön rooliin. Näyttelijän tähtikuvan sekä ulkonäön esitettiin vastaavan kulttuurisen muistin vallitsevaa mielikuvaa historiallisesta henkilöstä. Samalla ennakkojulkisuus tuotti kulttuurista muistiin mielikuvia, jossa tähtikuva ja mielikuvat historiallisesta henkilöstä alkoivat muistuttaa toisiaan. Täydellisen sopivuuden rakentaminen nousi esiin erityisesti isoimpien tuotantoyhtiöiden, Suomen Filmiteollisuuden ja Suomi-Filmin, prestiisituotannoissa. Pienemmillä yhtiöillä, Jäger-Filmillä, Fenno-Filmillä ja Fennadalla, ei ollut päärooleissaan aikakauden suosituimpia tähtiä eikä myöskään samanlaisia resursseja ennakkojulkisuudelle.¹¹⁵²

Suomi-Filmin elokuvien ”*Minä elän*” ja *Härmästä poikia kymmenen* pääosanesittäjien valinnat, Rauli Tuomi¹¹⁵³ ja Tauno Palo, kertovat halusta hyödyntää kulttuurisen muistin mielikuvista poikkeavaa tähtikuvaa ja samalla muokata mielikuvia historiallisista henkilöistä. Kun elokuvien ennakkomarkkinoinnissa korostui ehdoton autenttisuus, loivat päänäyttelijät mielikuvia romantiikasta ja erotiikasta, jotka yleensä yhdistettiin epäautenttiseen ja ajanvietteeseen. Nuori Rauli Tuomi (1919–1949) kuului tunnettuun Tuomien teatterisukuun, ja hänet oli jo vuonna 1940 palkattu Kansallisteatterin näyttelijäkuntaan.¹¹⁵⁴ Ennen ”*Minä elän*” -elokuvaa hänellä oli ollut vain pari pääroolia elokuvassa, joista erityisesti *Rakkauden risti* (Tulio 1946) ja *Linnaisten*

*Härmästä poikia
kymmenen -eloku-
vaa markkinoitiin
suvereenin Tauno
Palon avulla.*



vihreä kamari (Suomi-Filmi 1945) rakensivat hänelle kauniskasvoisen ja romanttisen nuoren rakastajan tähtikuvaa. ”Rauli Tuomi saavuttaa mainion voiton nuorena taiteilijana, hänessä on harrasta vakavuutta, lämpöä, raikkautta. Kas siinä elokuvamme, totisin, herkin ja lyyrillisin nuorimies”, kuvasi *Uuden Suomen* Raoul af Hällström Tuomen suoritusta *Rakkauden ristissä*. Myös muut

aikalaiskriitikot kiittivät Tuomea ”kaivattuna” uutena suomalaisen elokuvan nuorena rakastajahahmona.¹¹⁵⁵

Epäilykset Tuomen sopivuudesta Kiven rooliin häivytetttiin ennakko-artikkeleissa, jossa todistettiin Tuomen ja Kiven olemusten sisimmästä samankaltaisuudesta sekä Tuomen kyvyistä. ”Mutta Rauli Tuomihan on aivan liian kaunis Aleksis Kiveksi’, huudahti välittömästi eräs nuori nainen, Rauli Tuomen suuri ihailija. Moni muukin ehkä ajatteli samalla tavalla unohtaen kokonaan sen, että naamioinnin avulla voidaan filmissä saada ihmeitä aikaan. Eikä kukaan voi kieltää, etteikö Rauli Tuomessa olisi jotakin, jonka jokainen aina yhdistää taiteilijaan runoilijaan: herkkyyttä, sisäistä ailahtelua mielialasta toiseen, kykyä syttyä, innostua, jopa tiettyä sielukkuuttakin”, selitti nimimerkki T.A. *Elokuva-Aitassa*. Samalla kuvattiin Tuomen innostuneisuutta ja syventymistä rooliin ja osoitettiin valokuvien rooliasuisen Tuomen ”herkistyneiden kasvojen syvä traagisuus”.¹¹⁵⁶ Myös muissa artikkeleissa vakuutettiin Tuomen näköisyyttä ja kyvykkyyttä hoitaa vastuullinen tehtävä.¹¹⁵⁷

Sen sijaan Palon valintaa *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvan Isontalon Antin rooliin ei ennakkojulkisuudessa perusteltu.¹¹⁵⁸ Pohjalaisen kansansankarin asema kulttuurisessa muistissa ei oletettavasti ollut niin merkittävä, että Palon tähtikuva olisi uhannut vääristää sitä. Päinvastoin Palon tähtikuvaan kuuluva käsitys miehisestä suvereeniuudesta¹¹⁵⁹ vahvisti mielikuvaa Isoosta-Antista keskushahmona ja sankarina. Vaikka elokuvan kerronta ei rakenna Antista eroottista rakastajahahmoa, on Palon tähtikuva mahdollistanut sen, että maatöitä tekevän ja kahleitaan ylpeästi kantavan Antin voi nähdä myös ihailevien katseiden eroottisena kohteena. Lisäksi elokuvan markkinoinnin kannalta Palon rooli oli keskeinen. Tuntemattomat pohjanmaalaiset amatöörinäyttelijät eivät olisi puhutelleet yleisöä yhtä laajasti kuin elokuvayleisön kesto-suosikki Tauno Palo.¹¹⁶⁰

Suomi-Filmin näyttelijävalinnat noudattivat täydellisen soveltuvuuden ajatusta, mutta samalla ne toivat historialliseen henkilöön sellaista lisää, mitä ei markkinoinnin autenttisuusspuheessa suoraan sanottu. Tuomen olemus mahdollisti mielikuvan Kivestä romanttisena sankarina ja Palo Isontalon Anttina alleviivasi Antin suvereenisuuden sankarina. Kummassakin eloku-

vassa pääosanesittäjän valinta edesauttoi historiallisen henkilön asettamista katseen kohteeksi, hänen spektakelisointiaan.

Suomi-Filmin linjaus poikkesi näin osin Suomen Filmiteollisuuden tavasta istuttaa tunnetut tähtensä Ansa Ikonen, Eino Kaipainen ja Leif Wager historiallisten henkilöiden rooliin. Elokuviin *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Tanssi yli hautojen* ennakkojulkisuudessa pyrittiin rakentamaan käsitys tähtikuvan täydellisestä soveltuvuudesta, ja tämä asetelma haluttiin toteuttaa odotuksenmukaisesti elokuvassa, ilman Suomi-Filmin elokuvien kaltaista merkitysten ylimäärää.

Ansa Ikonen (1913–1989) vastikään käynnistynyt elokuvaaura oli vahvassa nousussa, kun vuoden 1937 alkupuolella ilmoitettiin, että hän tulisi esittämään Emilie Björksténin roolin Suomen Filmiteollisuuden tulevassa Runeberg-elokuvassa. Hän oli tehnyt ensimmäisen ison roolinsa Tauno Palon vastaanäyttelijänä vasta pari vuotta aiemmin Suomi-Filmin elokuvassa *Kaikki rakastavat* (1935) ja läpimurtonsa komedia *Vaimokkeen* (Suomi-Filmi 1936) pääroolissa. Vuonna 1937 ensi-iltaan tulivat draamat *Ja alla oli tulinen järvi* (Suomi-Filmi 1937) ja *Koskenlaskijan morsian* (Suomi-Filmi 1937), joista jälkimmäisessä hänellä on merkittävä naisrooli. Samana vuonna hän vaihtoi tuotantoyhtiötä Suomen Filmiteollisuuteen, jossa sai heti Björksténin roolin lisäksi näyteltäväkseen isot roolit elokuvissa *Kuin uni ja varjo* (SF 1937) ja *Kuriton sukupolvi* (SF 1937).¹¹⁶¹ Elokuvatyössä ahkeroinnin lisäksi Ikonen oli vuonna 1935 kiinnitetty Kansallisteatterin näyttelijäkuntaan.¹¹⁶²

Ikonen sai näkyvyyden lisäksi nopeasti myös suosiota. Elokuva-arvioissa hänet nimettiin aluksi tulevaisuuden lupaukseksi ja varsin pian tämän jälkeen maan ensimmäiseksi tähdeksi ja eurooppalaisen luokan tähdeksi.¹¹⁶³ *Elokuva-Aitan* katsojaäänestyksessä vuonna 1938 hänet valittiin parhaaksi kotimaiseksi naisnäyttelijäksi. *Seuran* vuoden 1941 äänestyksessä ”Suomen suosituimmat filmitähdet” Ikonen oli edelleen ykkösenä, ja vaikka hän myöhemmin menetti ykkössijansa äänestyksissä, hän säilytti asemansa Suomen suosituimpiin kuuluvana filmitähtenä aina 1900-luvun lopulle asti.¹¹⁶⁴

Ikonen tähtikuvaa hallitsivat hiukan ristiriitaiset mielikuvat lyyrisestä herkkyydestä ja poikatyttömäisestä vallattomuudesta. Ikonen ensimmäiset nä-

kyvät elokuvaroolit Suomi-Filmin moderneissa komedioissa edustivat modernia *flapper*-tyyppiä. Elokuvatutkija Anu Koivunen on kirjoittanut suomalais-ten modernin komedian naisrooleista niin kutsuttuina *flapper*- ja uusi nainen-tyypeinä. Osittain päällekkäiset *flapper* ja uusi nainen viittaavat 1900-luvun alkupuolella esiinnousseisiin käsityksiin uudenlaisesta naistyyppistä, joka on naimaton, ammatissa toimiva ja itsenäinen, vapaata ja modernin konsumeristista poikamiestyttöelämää viettävä nainen.¹¹⁶⁵ *Vaimokkeen* Kirsti leimasi Ikosen aidoksi *flapper*-tyyppiksi: "...[S]äteilevän tervettä, raikasta ja luonnollista... Ja samalla ihastuttavan veikeilevää, backfishmäisen kokehtia, poikamaisen nokkelaa – lämmintä, hyväsydämistä, erittäin älykäästä ja parhaassa, pehmeimmässä mielessä naisellista", määriteltiin Ansa Ikosta *Eevassa*.¹¹⁶⁶

Myös Suomen Filmitelollisuudessa Ikosen jatkoi nykyaikaisten ja itsellisten nuorten naisten esittämistä¹¹⁶⁷, mutta yhtiön osajako alkoi selvemmin muuttaa Ikosen tähtikuvaa kohti herkkää romanttikkoa ja sijaikärsijää. Elokvassa *Kuin uni ja varjo* (SF 1937) hän esittää ylioppilaspoikaan ihastuvaa rampaa maalaistyttöä, 1930-luvun nuorisokuvauksessa *Kuriton sukupolvi* (SF 1937) Ikosen on vakavamielinen nuori nainen ja melodraamassa *Jumalan tuomio* (SF 1939) lapsensa taposta syytetty.¹¹⁶⁸ Vakavien elokuvaroolien kritiikeissä Ikosta luonnehdittiin sanoilla "herkkä", "autereinen", "lyyrinen".¹¹⁶⁹ Kun nimimerkki L.O. vuonna 1940 *Elokuva-Aitan* artikkelissaan "Realismia, romantiikkaa, mystiikkaa" tyyppiteli suomalaisia naisnäyttelijöitä, määritteli hän Ansa Ikosen romantiikan edustajaksi: "Elämälle vierasta, itseensä sulkeutunutta ja alistuvaa unelmointia nopeasti ohikiittävän kevään kukoistuksen ajan. Kas, siinä oikeata Ansa Ikosta."¹¹⁷⁰

Runon kuningas ja muuttolintu -elokuvan Emilie Björksténin roolihahmo ei luonut samanlaista "kahden ruumiillistuman ongelmaa" kuin Runebergin hahmo, joka oli aikalaisten hyvin tuntema. Vaikka Björksténin päiväkirja oli julkaistu toimitettuna laitoksena vuonna 1922 ja vaikka Runebergien elämä oli tunnettu julkisuudessa, ei elokuvan valmistelujen herättämä keskustelu anna viitteitä siitä, että Emilie Björkstén olisi ollut laajasti tunnettu historiallinen henkilö.¹¹⁷¹ Jos aikalaisten mielikuva historiallisesta Björksténistä oli niukka ja hahmoton, vaikuttivat elokuvan ennakkojulkisuus ja Ansa Ikosen tähtikuva mielikuvan (uudelleen)muotoutumiseen erityisen vahvasti.

Björkstén sai hahmonsä Ilosen tähtikuvasta, joka ennakkojulkisuuden mukaan näytti mitä parhaiten sopivan Björksténin hahmoon. ”Hän, jos kukaan, pystyy luomaan aran ja herkän, mutta silti kiihkeästi tuntevan nuoren tytön illuusion”, todettiin *Kuvassa*. ”Joskus sattuu, että näyttelijän tielle osuu rooli, johon hän voi täydellisesti eläytyä, joka jollakin lailla on lähellä häntä itseänsä. Emilie on tällainen osa, senpä takia sitä voi hyvällä syyllä kutsua Ansa Ilosen loisto-osaksi”, vakuutti ohjaaja Särkkä *Elokuva-Aitassa*.¹¹⁷² Muutamissa lehdistä julkaistiin myös tiivistelmiä Björksténin elämäntarinasta luomaan pohjaa hänen henkilöhahmolleen.¹¹⁷³ *Suomen Kuvalehden* artikkelissa historiallinen Emilie muistutti Ilosen kaltaista *flapper*-hahmoa sekä valovoimaista tähteä. ”...Emilie vietti riemukkaassa juhlinnassa aina ihailtuimpana ja kadehdituimpana kaunottarena leikitellen miessydämillä kuin perhosilla...” ja ”Emilie antoi kauneutta hänen [Runebergin] silmilleen, tointa hänen mielikuvitukselleen sekä kohteen hänen tunteilleen... Emilie ei kylläkään ollut se nainen, jonka hän olisi tarvinnut, mutta hän oli sentään paljon yläpuolella harmaan arjen, joka runoilijaa pienessä Porvoossa ympäröi”.¹¹⁷⁴

Ilosen tähtikuvaan liittyi juuri elokuvan ensi-iltaa ennen skandaalin riski, sillä hän oli mennyt naimisiin vastikään vaimostaan eronneen Jalmari Rinteen kanssa kesällä 1939 ja saanut tämän kanssa lapsen samana syksynä.¹¹⁷⁵ Suomen Filmiteollisuuden jo kohua herättäneelle Runeberg-elokuvahankkeelle ei olisi ollut edullista, mikäli elokuvan päänäyttelijä olisi leimattu moraalittomaksi. Toisaalta henkilökuvat elokuvien ”tähdistä” olivat olennainen osa ensi-iltaan tulleen elokuvan markkinointia. Lehtiartikkeleissa hankala tilanne ratkaistiin esittelemällä Ikonen yleisölle ”äitinä ja näyttelijättärenä”, ja samalla mahdollisesti kiusallisia kysymyksiä herättävä isä oli jätetty pois kuvista. Vuodenvaihteessa 1940–1941 ilmestyneessä *Elokuva-Aitan* kuvasikermässä nähtiin vuoden vanha Katariina Rinne yhdessä äidin ja sukulaisten kanssa, äiti valmistautumassa teatterin näytökseen sekä historiallisissa roolipuvuissa. Samalla tavoin *Hopeapeilin* artikkelissa kuvituksena oli Ilosen lapsuudenkuvia, kotoisia näkymiä Ilosta äitinsä ja tyttärensä kanssa sekä *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan markkinointikuvia.¹¹⁷⁶ Kuvasarjat todistivat Ilosen olevan sekä rakastava äiti että edelleen katsojien käytettävissä oleva tähti.

Ansa Ikosen osuus elokuvan ennakkomarkkinoinnissa oli paljon keskeisempi kuin toisen pääosan esittäjän, Runebergia näyttelevän Eino Kaipaisen. Ennakoartikkeleiden kuvissa ja mainoksissa esiintyi useimmiten Ikonen roolipuvussa joko yksinään tai muiden elokuvan henkilöiden kanssa. Sen sijaan vain poikkeustapauksissa artikkeleissa ja mainoksissa oli Kaipainen tai joku muu elokuvan roolihenkilö.¹¹⁷⁷ Samoin elokuvaletkien etu- ja takakansissa elokuvaa kuvitti joko Ikonen yksinään tai Kaipaisen tai Sofita esittävän Laila Rihten kanssa.¹¹⁷⁸ Elokuvan markkinointistrategia hyödynsi näin Ikosen oletetusti suurempaa arvoa elokuvatähtenä. Arvostus näkyi myös palkkioissa, sillä *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan tilikirjan mukaan Ikosen palkkio oli tuotannon suurin lukuunottamatta ohjaaja T. J. Särkän palkkiota, ja yli kaksi kertaa suurempi kuin Eino Kaipaisen palkkio.¹¹⁷⁹

Vaikka Eino Kaipainen (1899–1995) oli tunnettu ja suosittu näyttelijä 1930-luvun lopulla, hänen tähtikuvaansa ei liittynyt samanlaista näyttävyyyttä kuin Ikosen ja esimerkiksi Palon tähtikuvaan.¹¹⁸⁰ Kaipaisen tähtikuvaa luonnehti ennemminkin ”miehekkyyys”, ”koruttomuus” ja ”rehtiys”.¹¹⁸¹ Kaipaisen uraa vauhditti kiitetty elokuvadebyytti Jussin roolissa *Pohjalaisia*-elokuvassa (SF 1936).¹¹⁸² Tämän jälkeen hän siirtyi Kotkan teatterista Suomen Kansallisteatterin näyttelijäksi syksyllä 1937 sekä jatkoi merkittävässä rooleissa Suomen Filmitelollisuuden elokuvissa.¹¹⁸³ Kaipaisella on keskeinen rooli rehtinä torpanpoikana elokuvassa *Kuin uni ja varjo* (SF 1937), miehekkäänä kulkurina elokuvassa *Vieras mies tuli taloon* (SF 1938), vahvana Tuomaana elokuvassa *Seitsemän veljestä* (SF 1939).

Lisää sävyjä Kaipaisen tähtikuvaan syntyi Suomen Filmitelollisuuden ongelmaelokuvien *Syyllisiäkö?* (SF 1938), *Halveksittu* (SF 1939) ja *Lapseni on minun* (SF 1940) sekä historiallisen elokuvan *Helmikuun manifesti* (SF 1939) myötä. ”Eino Kaipainen on näyttelijäolemukseltaan hyvässä myönteisessä mielessä perisuomalainen, – oikea miesten mies, jonka katseesta loistaa rehtiys ja jonka koko olemus uhoaa jäntevää voimaa”, määriteltiin Suomen Filmitelollisuuden omassa lehdessä *SF-Uutisissa* vuonna 1938 ja jatkettiin kuvausta: ”Näennäisesti tyynen kuoren alla antaa [...] aavistaa kuluttavaa intohimoa, jännitystä ja riskitiriitoja, ja lyyrillisen herkäät palat syntyvät pienin, kevein sävyin.” Intohimoa

ja näyttelijättärenä



ANSA IKONEN. Oikealla: Ansa Ikonen. Vasemmalla: Ansa Ikonen. Oikealla: Ansa Ikonen. Vasemmalla: Ansa Ikonen.



Ansa Ikonen tähti-
kuvaan sovitettiin
myös äitiys.



ANSA IKONEN. Oikealla: Ansa Ikonen. Vasemmalla: Ansa Ikonen. Oikealla: Ansa Ikonen. Vasemmalla: Ansa Ikonen.



Runeberg-elokuvan
vetovoimaisin tähti
oli Ansa Ikonen.

ja jännitettä Kaipainen tulkitsi niin *Syylisiäkö?* -elokuvan siskoonsa rakastuneena miehenä kuin *Halveksittu*-elokuvan aviottoman lapsen halveksitusta asemasta nousevana yrittäjänä, *Lapseni on minun* -elokuvan naiseen naisen rakastajana sekä *Helmikuun manifesti* -elokuvan punakaartiin liittyvänä työmiehenä.¹¹⁸⁴

Nämä sisäiset ”intohimot” ja ”ristiriidat” yhdistyivät Kaipaisen tähtikuvaan sen jälkeen, kun hänet oli valittu Runebergin osaan, mutta toisaalta piirteet täydensivät täydellisen sopivuuden mukaisesti mielikuvaa ikääntymisen ja luovuuden sisäisissä tuskissa painiskelevasta kansallisrunoilijasta. Toisaalta näitä piirteitä ei, kuten ei juuri näyttelijääkään, korostettu ennakkomarkkinoinnin kuvissa tai mainoksissa. ”Miehekkään” Kaipaisen kerrottiin olevan ”kuin luotu” Runebergin osaan. ”Eino Kaipainen muistuttaa todella hämmästyttävästi jo ulkomuodoltaankin nuorta Runebergia. Kun lisäksi muistamme hänen lämpimän, soinnukkaan äänensä ja lyyriksen miehekkyytensä, uskomme mielellämme, että hänen Runeberginsa pystyy antamaan elämää ja väriä vakiintuneille mielikuvillemme”, todettiin *Kuva*-lehdessä.¹¹⁸⁵ Kaipaisen täydellisen sopivuus rooliin todettiin, mutta toisaalta näyttelijää esiteltiin paljon matalammalla profiililla kuin suurempaa tähteä, Ikosta. Toinen syy matalaan profiiliin saattoi olla se, että näin täydellisen sopivuuden idea toimi: kun näyttelijää ei tuotu voimakkaasti esiin, ei ajauduttu ristiriitoihin kulttuurisen muistin voimakkaita mielikuvien kanssa. Samalla tämä markkinointistrategia rakensi tulevaan elokuvaan uudenlaisia lukureittejä. Lukijoiden ja mahdollisten katsojien katsetta kohdistettiin Runebergin sijasta Björksténiin ja tämän elämään.

Toisin oli, kun kymmenen vuotta myöhemmin *Tanssi yli hautojen* -elokuva markkinointiin päättähti Leif Wagerin (1922–2002) avulla. Wagerin keskeisyys elokuvassa ja hänen täydellinen sopivuutensa nostavat jopa esiin ajatuksen siitä, että elokuva on saatettu käsikirjoittaa häntä ajatellen.¹¹⁸⁶ Samoihin aikoihin, kun Waltari työskenteli käsikirjoituksen parissa, kreivi Mauritz Armborgin rooli romanttisessa historiallisessa elokuvassa *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (SF 1943) teki vasta 19-vuotiaasta Leif Wagerista poikkeuksellisen suosituksen miestähdän.



Wagerin tähtikuvaa leimasi oletettu nuorten tyttöjen palvonta ja Munkkiniemen kreivin roolihahmo.¹¹⁸⁷ Sen mukaisesti hän ei ollut mikään maskuliininen rakastajahahmo, vaan nuori, poikamainen ja yläluokkaisien hienostunut.¹¹⁸⁸ Näyttelijää esittelevien artikkelien kuvituksena käytetyt ihailijakuvat korostivat Wagerin kaunista ulkonäköä, ja artikkelien kuvaukset esittelivät hänet ylemmän keskiluokan, ”ihastuttavan kulttuurikodin” poikana. Wagerin kansainvälisyys, norjalaiset sukujuuret, koulunkäynnin aloittaminen Ranskassa ja opintomatka Saksaan sekä kultivoituneet vanhemmat, oopperalaulaja-isä ja ”tyylikäs ja viehättävä” äiti, tekivät selväksi, ettei kysymys ollut tavallisesta suomalaisesta nuorukaisesta.¹¹⁸⁹ Wagerin pieni skandinaavinen aksentti hänen puhuessaan suomea loi myös miellejohdot ruotsinkielisestä yläluokasta. Kriitikot luonnehtivat näyttelijän suorituksia sanoilla ”hienostunut” tai ”kultivoitunut”.¹¹⁹⁰ Kun Wager esitti köyhää merimiestä elokuvassa *Läpi usvan*, *Aamulehden* Olavi Veistäjä piti näyttelijää olemukseltaan liian hienostuneena esittämään vaatimatonta maalaispoikaa.¹¹⁹¹

Wagerin tähtikuva kuitenkin muuttui 1940-luvun kuluessa hänen uusien elokuvarooliensa myötä. Historiallisessa seikkailussa *Hevoshuijarit* (SF 1943) hänellä on päärooli romanttisena seikkailijana ja Canth-filmatisoinnissa *Sylvi* (SF 1944) hän esittää nuorta rakastajaa. Sodanjälkeisessä ongelmaelokuvassa *Nuoruus sumussa* (SF 1946), *Synd* (SF 1946) ja *Läpi usvan* (Fenno 1947) Wager esiintyy harhautavana nuorena miehenä, kahdessa ensimainitussa ongelmana ovat irtosuhteet ja niiden aiheuttamat sukupuolitaudit ja jälkimmäisessä alkoholi. Elokuvassa *Pikajuna pohjoiseen* (Fenno 1947) Wager näyttelee romanttisen salaperäisen, sairaalasta karanneen nuorukaisen roolin ja sairaaladraamassa *Vain kaksi tuntia* (Fenno 1949) yläluokkaista, löyhämoraalista lääkäriä.¹¹⁹²

Vaikka kaikkiin näihin rooleihin liittyy heteroseksuaalinen, romanttinen romanssi, Wagerin roolihahmot eivät tyypillisesti ole täydellisiä romanttisia sankareita, vaan niillä on jokin heikkous (jopa fyysisesti, jos kyse on sukupuolitaudista). Roolihahmot ovat usein nuoria, helposti harhaanjohtettavia, liian heikkoja tai herkkiä, jotta ne toimisivat kunniakkaasti, reilusti¹¹⁹³ (*Katariina ja Munkkiniemen kreivi*, *Sylvi*, *Nuoruus sumussa*, *Läpi usvan*, *Hevoshuijari*).



Nuoren tähden
Leif Wagerin
elämää seurattiin
elokuvalhdissä.

Elokuvasa *Haaviston Leeni* (sf 1948) Wager tekee sivuosaroolin nuorena ja ajattelemattomana viettelijänä.¹¹⁹⁴ Wagerin elokuvaroolit rakensivat hänestä kuvaa romanttisenä mutta heikkona ja herkkänä nuorena miehenä.

Wager kiinnitettiin *Tanssi yli hautojen* -elokuvan Aleksanteri 1:n rooliin

jo hyvin aikaisessa vaiheessa tuotantosuunnitelmien viimein käynnistyttyä 1940-luvun lopulla. Vuoden 1949 ensimmäisessä *SF-Uutisissa* oli kuva Wagerista Aleksanteri 1:nä: koukeroisten kehysten ympäröimässä puolilähikuvassa Wager katsoo kiinteästi lukijaan pukeutuneena korkeakaulukselliseen, koristeelliseen asepukuun. ”Hänen majesteettinsa Keisari Aleksanteri 1 – Leif Wager”, kertoi lyhyt kuvateksti.¹¹⁹⁵ Myös jatkossa Wager kuvitti elokuvan ennakkoartikkeleja tai mainoksia, joko yhdessä muiden näyttelijöiden tai elokuvantekijöiden kanssa tai yksin.¹¹⁹⁶

Wagerin tähtikuvan piirteet, yläluokkainen, kultivoitunut, romanttinen mutta heikkoluonteinen, sopivat siihen kulttuurisen muistin kuvaan Aleksanteri 1:stä, jota populaarit historiankirjat ja Waltarin romaani olivat muokanneet 1930- ja 1940-luvuilla. *Maamme kirjassa* Aleksanteri 1 kuvataan viisaaksi ja oikeudenmukaiseksi hallitsijaksi, jonka valistuneet ajatukset johdattivat Suomen uuteen aikaan.¹¹⁹⁷ Suositussa popularisoidussa historiankirjassa *Kumpujen yöstä* kirjailija Aimo Karimo kertoo Porvoon valtiopäivistä. Hänen mukaansa Aleksanteri 1 teki vaikutuksen paikallisiin miellyttävällä ulkonäöllään. Karimo määrittelee keisarin ”hyvää tarkoittavaksi ja lämminsydämiseksi mieheksi”.¹¹⁹⁸ Waltarin bestseller-romaanin Aleksanteri 1 ei ole aivan näin hyväntahtoinen hahmo, vaan ennemminkin ristiriitojen täyttämä luonne, yhtä aikaa laskelmoiva, hermoherkkä narsisti ja valistunut itsevalti.¹¹⁹⁹ Elokuvan henkilöahmo myötäilee kulttuurisen muistin mielikuvia yhdistäen populaarihistorian idealistisen ja romaanin hermoheikon miehen.

Erityistä *Tanssi yli hautojen* -elokuvan Aleksanteri 1:n ja Wagerin täydellisessä sopivuudessa ei ole vain se, miten hyvin Wager sopii Aleksanteri 1:n rooliin vaan se, miten hyvin Aleksanteri 1 sopii elokuvatahden osaan. Aluksi Aleksanteri-tähdestä luodaan ennakko-odotuksia, häntä ei näytetä, hänestä vain puhutaan. ”Häntä ei kukaan nainen voi vastustaa”, kuten elokuvalehdissä ei kukaan koulutytty voinut vastustaa nuorta Leif Wageria. Elokuvan hössötävät naiset odottavat hetkeä, jolloin saavat nähdä keisarin. Aleksanteri 1:n saavuttua Porvooseen hän asettuu ihailijoiden katseiden kohteeksi kuin elokuvatähti: Aleksanteri 1 ylhäällä ratsailla, Aleksanteri 1 ikkunan läpi tuijotettuna, Aleksanteri 1 kirkossa parvella olevien naisten katseltavana, Aleksanteri 1

tanssisalin oviaukossa. Hän jakaa kättelyjä ja tanssivuoroja kuin nimikirjoituksia. Kerronta ja ilmaisu rakentavat Aleksanteri 1:stä katseiden ja huomion kohteena olevaa tähteä, jota Ulla Möllersvärdinkin on alun vastustelusta huolimatta pakko ihailla.

Richard Dyer on esittänyt, että tähden aseman ja laadun takuu on hänen autenttisuutensa, se että hänen esityksensä on uskollinen hänen luonteelleen. Autenttisuus osoitetaan esittämällä tähti samanlaisena kuin valkokankaalla.¹²⁰⁰ Ymmärrys täydellisestä sopivuudesta perustuikin tähän ajatukseen. Ansa Ikosen kauneus, viehättävyys ja miellyttävyys todistettiin elokuvalehtien artikkeleissa tähden aidoiksi ominaisuuksiksi, joista katsojat voivat elokuvissa nauttia.¹²⁰¹ Rauli Tuomi kuvailtiin yhtä ”sielukkaaksi” kuin Aleksis Kivi, ja Leif Wager yhtä aateliseksi kuin Aleksanteri 1.

Aitouden lisäksi täydellisen sopivuuden varmisti tähden kyvykkyys, mikä siis erotti suomalaisen tähden Hollywoodin ”vitaalisista ihmisistä”. Onnistuessaan suomalainen ammattinäyttelijä sisäisti aidosti roolinsa. *SF-Uutisissa* painotettiin, miten ”Ansa Ikosemme” tähteys perustuu ”hänen herkkyyteensä, sisäistymiseensä, helmeilevään temperamenttiinsa ja koko hänen selittämättömään viehätysvoimaansa ja syvään eläytymiskykyynsä”, eikä vain hänen ulkonäköönsä kuten amerikkalaisten tähtien.¹²⁰² Eino Kaipaisen haastatteluissa ihailtiin hänen kykyään eläytyä ja analysoida roolinsa, katsojat saivat todistaa, ”millä tavoin Eino Kaipainen ratkaisee elokuvassa tämän tulkintatehtävän”.¹²⁰³

Tähden täydellinen sopivuus mahdollisti henkilöahmon kulttuurisen uskottavuuden, ja tämän myötä menneisyyden uskottavan kokemisen. Kahden ruumiillistuman ongelma kääntyykin kokemuksen tehoksi. Juuri se, että tähti intertekstuaalisine merkityksineen ”täytti sopivasti” menneisyyden henkilön, mahdollisti tämän menneisyyden henkilön intensiivisen ja uskottavan materialisoitumisen valkokankaalle nähtäväksi, kuultavaksi ja koettavaksi.¹²⁰⁴

Toisaalta täydellinen sopivuus oli yksi elokuvan luentareitti, jota katsoja ei välttämättä seurannut. Ennakkojulkisuudessa ja elokuvassa rakennettu yhteys tähden ja historiallisen henkilöahmon välillä ei aina vastannut katsojan mielikuvia, varsinkin jos historiallisesta henkilöstä oli jo ennakkoon vahvoja

käsityksiä kulttuurisessa muistissa. Esimerkiksi jotkut kriitikoista epäilivät Kaipaisen Runebergia¹²⁰⁵ tai torjuivat Tuomen Kiven.¹²⁰⁶

Tulkintaerot kertovat henkilökuvaukseen sisältyvästä historiapolitiikasta. Elokuvayhtiöiden täydellisen sopivuuden rakentaminen, historiallisten henkilökuvien rakentaminen tähtikuvan avulla, oli väite siitä, millainen menneisyyden henkilö oli. Täydelliseen sopivuuteen liittyy ilmaisun poliittisuus myös laajemmin. Richard Dyer on esittänyt, että tähtijärjestelmä ilmaisee käsityksiä yksilöstä ja yksilönä olemisesta nyky-yhteiskunnassa.¹²⁰⁷ Kun tähtijärjestelmän yhdistää kuvaukseen menneisyydestä, tähden materialisoima hahmo ei vain rakenna tulkintaa tietyistä henkilöstä, vaan kuvaa sitä, millainen yksilö on sukupuoleltaan, sukupuoliselta suuntautumiseltaan, luokaltaan, etnisyydeltään, kansalaisuudeltaan tai suhteessaan yhteisöön historian kulussa. Aleksanteri 1:n hahmo loi aikalaiskontekstissa näkyvän tulkinnan venäläisyydestä. Muista venäläisistä poikkeavan Aleksanteri 1:n sivistyneisyys, kauneus ja oikeudenmukaisuus ovat korostaneet venäläisyyden barbariaa. Kaipaisen Runeberg ja Tuomen Kivi ovat tuottaneet mielikuvan ”kaunisäänisestä” mieskirjailijasta, josta toinen oli vakaan miehekäs ja toinen epä(hetero)seksuaalinen, mutta romanttisen traaginen.

Palvova katse ja läheisyyden tunne

Elokuvan kerronta ja ilmaisu rakentavat katsojan ja henkilöhahmojen välille suhdetta, johon myös näyttelijän tähteys vaikuttaa. Luvussa 11 totesin, miten suhdetta katsojan ja päähenkilön välillä määrittää 1930–1940-lukujen taitteessa etäisyys mutta 1940-luvun loppua kohden yhä enenevästi läheisyys. Toisaalta jo Suomen Filmiteollisuuden 1940-luvun alun elokuvissa *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi*, samoin kuin elokuvassa *Tanssi yli hautojen*, katsoja johdatetaan tuntemaan läheisyyttä, empatiaa, naispäähenkilöä kohtaan, ja tämän naispäähenkilön kautta rakennetaan suhde elokuvan nimihenkilöön. Tähden läsnäolo sekä vaikuttaa katsojan ja henkilöhahmon väliseen läheisyys-etäisyys-suhteeseen että suuntaa katsojan huomiota.



Tähti Wagerin ja
keisari Aleksanteri
I:n roolit sekottuvat
elokuvassa *Tanssi
yli hautojen*.

Olemuksellaan, äänellään ja liikkeillään tähti asettuu häntä ihailevan katsojan ihailun, palvonnan tai omistautumisen kohteeksi. Koska palvonta ja ihailu eivät edellytä samankaltaisuutta tai läheisyyttä, ei kerronnallinen etäisyys välttämättä vaikuta kokemukseen. Eino Kaipaisen ihailijoille kerronnan

etäällä pitämä Runeberg konkretisoituu tutuiksi miehekkään jyrkeviksi kasvopiiirteiksi ja sointuisaksi ääneksi¹²⁰⁸, joka on aistittavissa ja nautittavissa kerronnasta riippumatta. Tähtikuva voi myös täydentää kerrontaa tai näyttelijätyötä. Käsitys Kaipaisen tähtikuvasta saattoi vaikuttaa siihen, että osa aikalaiskriitikoista kerronnan etäisyydestä huolimatta tulkitsti Runebergin inhimilliseksi, läheiseksi ja eläväksi.¹²⁰⁹

Näin tähtikuva on olennainen osa elokuvan kerrontaa ja ilmaisua. *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvassa Emilie/Ikonen on katseiden keskipisteissä, niin diegeettisessä maailmassa kuin ilmaisullisestikin. Porvoolaiset juurutädit ja -sedät tarkkailevat hänen liikkeitään, Sofi liehuu Emilien kintereillä ja Runeberg tuijottaa ihastuneesti Emilietä. Elokuvan kameratyön ja valaistuksen avulla Ikonen ja erityisesti hänen kasvonsa asetetaan kuvaan harmoniseksi, kasvoihin fokuoivaksi sommitelmaksi. Usein Emilien tuntemuksia korostetaan lähikuvin, vaikka muuten lähikuvia käytetään elokuvassa säästeliäästi. Ihasteltava Emilie/Ikonen elokuvan keskipisteenä motivoi Runebergin toiminnan ja ihastuksen, katsoja voi tuntea samoja tunteita kuin Runeberg ja näin liittoutua hänen kanssaan.

Toisaalta valovoimaisen tähden kautta elokuvaan rakentuu myös toisia lukureittejä, sillä Emilie/Ikonen saattaa itsessään olla niin ihana, että Runeberg melkein unohtuu. Esimerkiksi Emilien ja Runebergin yhteisissä kohtauksissa kamera katsoo usein Emilien/Ikonen kasvoihin Runebergin/Kaipaisen jäädessä kuvan reunaan tai pois kuvasta. Näin elokuva mahdollistaa palvontasuhteen tähden ja katsojan välillä tarjoamalla juuri Ikosen katseltavaksi ja hänen laulunsa kuunneltavaksi. Vaikka on mahdotonta tietää, miten aikalaiset Ikosen osuuden tulkitsivat, aikalaiskriitikoiden yksiselitteisen ihastuneet kommentit Ikosen ”viehättävästä” ja ”säteilevästä” roolisuorituksesta antavat ainakin viitteitä siitä, että hän herätti runsaasti huomiota.¹²¹⁰

Suomi-Filmin elokuvissa tähdet Rauli Tuomi ja Tauno Palo korostavat päähenkilön erityisyyttä. Tämä ei ole ainoastaan historiallisena henkilönä merkittävä, vaan myös hänen ”toinen ruumiillistumansa”, tähtinäyttelijä, osoittaa sen. Kaunispiirteinen Tuomi lausumassa Kiven runoa tai luonnossa, huolellisesti kuvan keskiöön sommiteltuna, fokuoi katsojan huomion ”Minä

elän” -elokuvan tärkeimpään, Tuomi/Kiveen. *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvassa suvereeni Tauno Palo/Antti pellolla kyntämässä, yläosattomana pajassa, muiden yläpuolella kärryissä huutamassa oikeutta ajaa maantiellä tai kahleitaan ylpeästi kantaen käräjillä spektakelisoi pohjalaisen talonpojan ihailun kohteeksi.¹²¹¹

Tanssi yli hautojen -elokuvassa tähti Leif Wagerin, kerronnan ja ilmaisuuden rakentama asetelma mahdollistaa nautinnollisen elokuvakokemuksen, jossa tuntemalla läheisyyttä Ullan kanssa katsoja voi sekä katsella keisaria että olla tämän ihailevan katseen kohteena. Aleksanteri I:n ja Ullan suhde kehittyi katseiden varassa. Ensin Ulla yrittää välttää katsomasta keisariin (muiden naisten katsoessa ikkunassa Porvooseen saapuvaa keisaria sekä tanssiaisissa), tämä puolestaan vilkuilee Ulla kirkossa ja katselee tätä kiinteästi tanssiaisissa. Keisarin katsetta tehostaa Wagerin tapa katsoa suurilla silmillään alta kulmain. Möllerhofissa katseet ovat jo molemminpuolisia, ja niiden välittämää tunnetta tehostaa kohtausten koristelun tason ilmaisu.¹²¹² Loppukohtauksessa Ulla ja Aleksanteri i vielä vaihtavat yhteisyyttä luovan katseen, ennen kun Aleksanteri i jähmettyy osaksi historiallista maalausta jäljittelevää *tableau*-kuvaa. Läheisyys Ullan kanssa mahdollistaa katseiden tuottaman tunteen kokemisen. Voi tulkita, että elokuvan katsoja-asemat ovat olleet kutsu Wagerin 1940-luvun alun ihailijoille, jotka ovat voineet fantasioida tähden katseen kohteena olemisesta.

Kun katsoja asemoidaan kerronnan ja ilmaisuuden avulla lähelle tähteä, kutsutaan samalla tähden ihailijoita ”ylittämiseen”, eli kuvittelemaan itsensä tähden rooliin. Näin voi tulkita Emilie/Ikosen merkityksen *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvassa. Elokuvan kerronta ja ilmaisu asemoivat Emilien lähelle katsojaa, seuraavat tämän reaktioita ja kertovat tämän tunteista.¹²¹³ Tämän lukureitin mukaan Emilie/Ikosesta tulee elokuvan todellinen päähenkilö, joka kehittyy tarinan kuluessa ajattelemattomasta työstä moraalisen vastuun kantajaksi. ”Ylittäminen” mahdollistaa katsojalle kipeän nautinnollisen aikamatkakokemuksen Emilie/Ikosen kanssa. Katsoja voi kuvitella itsensä ihanaan menneisyyteen, Ikosen tähtikuvan materialisoimaan Emilien *flapper*-osaan, viehättäväksi, sanavalmiiksi, miehiä huolettomasti kohtelevaksi,

häikäiseviä pukuja käyttäväksi, suurmiehen katseen kohteeksi. Kuvitelma huipentuu melodramaattiseen, masokistiseen nautintoon, kun Emilie joutuu ristiriitaisten tunteiden valtaan ja väärin tuomittuna luopumaan rakkaudesta. *Flapper* väistyy ja Emilie alkaa muistuttaa ”herkkää” ja ”lyyrillistä” Ikosta kadoten lopulta kokonaan kuvasta¹²¹⁴. Tähten kautta tehty nautinnollinen aikamatka menneisyyteen on samalla moraalinen opetustarina naisen roolista ja paikasta kansakunnan kertomuksessa.

Vaikka historiallisen elämäkertaelokuvan tähti olisikin pyritty rakentamaan täydellisen sopivaksi rooliinsa, on tähti tästä huolimatta ollut oma, erityinen elementtinsä elokuvassa. Tähti toimii roolihahmon täydentäjänä, korostajana, hän voi tuoda etäisen lähelle. Kerronnan ja ilmaisun lähelle tuoma tähti kutsuu ihailemaan, ”ylittämiseen” tai tuntemaan läheisyyttä tutun henkilön avulla.¹²¹⁵ Kaikissa näissä tapauksissa tähti myötävaikuttaa aikaperspektiivin tiivistymiseen: menneisyys on läsnä hetkenä, jonka täyttävät tähti, ihailija ja tunne tuttuudesta tai läheisyydestä. Tämä voi tarkoittaa, että menneisyys asettuu osaksi tuttua tähteyden kokemusta, esimerkiksi menneisyydestä tulee osa nautinnollista ”ylittämisen” kuvitelmaa. Tai sitten se voi tarkoittaa sitä, että menneisyydellä ja historian henkilöllä ei ole merkitystä, tärkeintä on kokea tähti.

Kulttuurinen muisti ja neuvottelu yksityisen rajoista

Käsitteeseen historiakulttuuri sisältyy ajatus siitä, että menneisyys, nykyhetki ja tulevaisuus ovat olennaisesti kytköksissä toisiinsa. Historiakulttuurissa tapahtuva menneisyyden hallinta ja muokkaus ovat tällöin nykyisyyden ja tulevaisuuden käsittelyä. Kun audiovisuaalinen media muokkaa ja kierrättää kulttuurisen muistin aineksia ja käy neuvottelua sen sisällöistä ja muodoista, se samalla työstää nykyhetkessä eläviä arvoja ja normeja. Elämäkertaelokuvissa kulttuurisen muistin ainekset, menneisyyden henkilöt ja heidän elämänsä, tuottavat ja muokkaavat käsitystä yksityisestä ja julkisesta sekä niihin liittyvistä arvoista ja normeista.

Tutkijat ovat pitäneet modernin ajan elämäkerran olennaisena piirteenä sitä, että se kuvaa julkisuudessa tunnetun henkilön yksityistä elämää. Länsimaaisessa yhteiskunnassa 1800-luvulla tapahtunutta jakoa julkisen ja yksityisen elämänpiireihin¹²¹⁶ voi pitää edellytyksenä modernin ajan elämäkerralle, sillä ajatusta kerrottavasta yksityiselämästä ja persoonasta ei voisi olla olemassa ilman käsitystä ”yksityisestä”. Tämä jako erottaa modernin ajan elämäkerrat antiikin ja keskiajan elämäkerrosta, joissa yksityistä ja julkista ei eritelty, ja joissa kuvauksen kohteena oleva ihminen oli tyyppi, tyyppillinen.¹²¹⁷

Viime vuosisadan medioituja elämäkertoja tutkineet ovat korostaneet yksityiselämän osuutta niissä. Esimerkiksi sosiologi Leo Lowenthal painottaa 1940-luvulla tekemässä tutkimuksessaan sitä, miten tutkimusajankohdan aikakauslehtien elämäkerrat keskittyvät miltei yksinomaan henkilöiden yksityiselämän raportointiin.¹²¹⁸ Historiantutkija Charles Ponce de Leonin mukaan amerikkalainen henkilöjournalismi keskittyi yksityiselämään 1900-luvun alkuun mennessä, koska vallinneen käsityksen mukaan henkilön todellinen minä ilmeni yksityisyyden piirissä.¹²¹⁹ Myös George F. Custenin

analyysi Hollywoodissa studiokaudella tuotetuista elämäkertaelokuvista kertoo niiden keskittyvän pääosin kuvaamaan yksityistä elämää sekä henkilön maineen julkista tunnustamista.¹²²⁰

Katsojien kiinnostusta tunnettujen henkilöiden yksityiselämään on selitetty muun muassa voyerismilla, halulla tirkistellä kuuluisuuksia.¹²²¹ Toisaalta elokuvassa esitetty uskottava kuvaus menneisyyden henkilön yksityiselämästä voi toimia sellaisenaan, nautittavana attraktiona.¹²²² Nautittavuus perustuu tällöin uskottavan menneisyyden läsnäolon lisäksi jännitteeseen, jonka syntyy poikkeuksellisen hahmon ja elokuvakokemuksena syntyvän tavallisuuden ja inhimillisyyden välille.

Jännite tematisoituu usein elämäkertaelokuvissa yksityisen ja julkisen väliseksi ristiriidaksi. Linda Williams on pitänyt elämäkertaelokuvien keskeisenä funktiona sitä, miten se työstää rakkauden ja uran välistä konfliktia. Williams kutsuu tätä yksityisen ja julkisen välistä ristiriitaa myyttiseksi perusongelmaksi myötäillen näin ritualistisen genreteorian käsitystä tietyn lajityypin terapeutisesta funktiosta.¹²²³ Marcia Landy sitä vastoin pitää elämäkertaelokuvien yksityistä näkökulmaa myyttejä tuottavana. Hänen mukaansa elämäkertaokuva on populaaria historiaa, joka yhdistää monia uskomuksia ja käsityksiä menneisyydestä elokuvallisiin kerrontakonventioihin kuten melodraamaan.¹²²⁴ Toisaalta myös Landy korostaa historiallisessa katsauksessaan sitä, miten 1930–1950-lukujen brittiläisissä elämäkertaelokuvissa liikuttiin julkisen ja yksityisen piirissä, ja miten niiden välinen suhde on usein elokuvan keskeinen teema, esimerkiksi romanttisen halun ja sosiaalisen aseman välinen ristiriita.¹²²⁵ Landyn tavoin pidän elämäkertaelokuvia ennemminkin käsityksiä tuottavina ja kierrättävinä kuin oletan niiden ytimessä olevan jonkinlaisen myyttisen elämän ristiriidan. Elämäkertaelokuvissa toistuva ristiriita yksityisen ja julkisen elämän välillä on niiden välisen kulttuurisen jaon uusintamista, koska ristiriita rakennetaan muodostamalla ”yksityinen” ja ”julkinen” elämäalue, joiden välille esitetään tietynlainen suhde.

Sen lisäksi, että elämäkertaelokuvat ristiriitakuvauksineen toimivat yksityisen ja julkisen jaon vahvistajana, niissä myös määritellään, millainen on yksityinen ja julkinen elämänpiiri. Tyypillisesti elämäkertaelokuvien

kuvaukset toistavat käsitystä yksityisen ja julkisen sukupuolittuneisuudesta. Erityisesti naistutkimuksen piirissä on tuotu esille, miten elämänpiirin jakautuminen yksityiseen ja julkiseen oli sukupuolitettu jako. Uuden keskiluokkaisen ydinperheajatuksen mukaan perhe muodosti yhteiskunnan ytimen, jossa naisella ja miehellä on erilliset mutta yhteiskuntaan olennaisesti kuuluvat elämäntehtävät. Miehen työ kuului kodin ulkopuoliseen julkiseen elämänalueeseen, kun taas naisen elämänalueena pidettiin yksityiseksi määriteltä kotia.¹²²⁶ Yksityiset tunteet, perheen sisäiset tunnesiteet sekä rakkaus ymmärrettiin samalla naisten alueelle kuuluviksi.¹²²⁷

Vaikka ydinperheajatuksen kuului kodin ja äidin roolin idealisointi, jako feminiiniseen yksityiseen ja maskuliiniseen julkiseen oli myös hierarkkinen. Naisten alueeksi käsitetty emotionaalisuus on nähty vastakohtana miesten rationaalisuudelle ja naisten toiminta kodin piirissä miehen julkista työtä tukevaksi.¹²²⁸ Mediakulttuurissa jako yksityisen ja julkisen välillä on synnyttänyt hierarkioita niin eri mediamuotojen kuin lajityyppienkin välille. Yksityistä ja emotionaalista kuvaavat lajityypit on ymmärretty feminiinisiksi ja julkista eli kodin ulkopuolista toimintaa kuvaavat maskuliinisiksi. Tämän mukaisesti tiettyjä elokuvia on arvotettu ”matalaksi kulttuuriksi” ja toisia korkeakulttuuriksi.¹²²⁹ Elämäkertaelokuvan lajityyppi osoittautuu liukuvaksi tässä hierarkiassa. Toisaalta elokuvassa saatetaan painottaa kansallisesti arvotettuja julkisia tekoja, toisaalta kuvaus saattaa keskittyä tunnetun henkilön perhepiiriin. Mitä elokuvissa valitaan menneisyydestä esitettäväksi ja audiovisuaalisesti koettavaksi, saattaa vaikuttaa elokuvan asemaan arvostusten hierarkiassa. Samalla valinta on neuvottelua siitä, mikä menneisyydessä on muistamisen arvoista ja mitä saa muistella.

Näin elämäkertaelokuvat määrittivät myös sitä, millaista yksityisyyttä on mahdollista esittää, toisin sanoen, mikä on ”julkista yksityisyyttä”. Sosiologi Riitta Jallinoja on tutkinut yksityisen ja julkisen välistä suhdetta suomalaisissa 1950–1990-lukujen naistenlehdissä. Jallinojan mukaan niin kutsuttu viktorianinen säädyllisyys leimasi tutkittuja henkilöhaastatteluja aina 1970-luvulle asti.¹²³⁰ Viktoriaanisella säädyllisyydellä Jallinoja on tarkoittanut sitä, miten jakaantuminen yksityiseen ja julkiseen elämäpiiriin 1800-luvulla eristi nuo

elämänalueet toisistaan ja miten säädyllisyyden ajatukseen kuului yksityisen elämänalueen pitäminen salassa. Kuten Jallinoja on tiivistetysti todennut, jos yksityinen tulee julkiseksi, se muuttuu julkeaksi. Viktoriaanisen säädyllisyyden myötä yksityisyyden salaamisesta tuli osa moraalista säännöstä, joka sääteli yksityistä elämänpiiriä.¹²³¹ Sukupuolielämään, seksuaalisuuteen, ruumiiseen ja haluihin, ”paheisiin” liittyvät asiat olivat erityinen tabualue, jota kutsun intiimin alueeksi.¹²³² Intiimin rajan ylittäminen merkitsi moraalisten normien ja niihin liittyvien arvojen uhmaamista. Kuvaamalla yksityistä elämää elämäkertaelokuvat vahvistivat, muokkasivat tai uhmasivat näitä rajoja, ja samalla tuottivat käsitystä ”julkisesta yksityisestä”.

Tässä luvussa tarkastelen sitä, miten elämäkertaelokuvat määrittivät yksityistä ja julkista, erityisesti millaista on elokuvien kuvaama yksityisyys. Mitä historiallisen henkilön yksityisyydestä on mahdollista julkistaa, ja mikä on elokuvien mukaan muistelemisen ja kokemisen arvoista? Miten elämäkertaelokuvat työstivät intiimin rajaa ja samalla intiimiin liitettyjä arvoja ja normeja?

Elämäkertaelokuvat ja ”julkinen yksityisyys”

Päähenkilön yksityisen elämän kuvaaminen muodostaa merkittävän osan useimpien tarkastelemieni elokuvien tarinasta. Suurimmassa osassa elokuvia julkisen ja yksityisen välinen ristiriita on elokuvan keskeinen teema. Vain elokuvissa *Elinan surma*, *Härmästä poikia kymmenen* ja *Tytön huivi* aihe ei tematisoidu.¹²³³ Julkisen ja yksityisen ristiriidan kautta tietty alue yksityisyydestä ”julkistetaan”. Joko se nostetaan merkitykselliseksi suhteessa tunnetun henkilön julkisiin tekoihin tai sitten osoitetaan, että julkisesta menestyksestä huolimatta henkilö on joutunut yksityiselämässään luopumaan jostakin.¹²³⁴

Elokuville ”julkinen yksityisyys” hahmottuu eri tavalla. Selvimmin ero näkyy Suomen Filmitelollisuuden elokuvien *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi*, *Tanssi yli hautojen* ja *Mä oksalla ylimmällä* ja Suomi-Filmin elokuvan ”*Minä elän*” ja *Härmästä poikia kymmenen* elokuvassa välillä.¹²³⁵ Suomi-Filmin elokuvissa yksityistä kuvataan keskittymällä henkilöön, kerrotaan,

millainen persoona henkilö on. Henkilön perhe- ja muita suhteita kuvataan vain rajatusti. *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvassa tämä raja on niin tiukka, ettei historiallisten henkilöiden yksityiselämästä kerrota juuri mitään. Suomen Filmiteollisuuden elokuvissa yksityisyys kuvaa henkilön perhe-elämää tai rakkaussuhteita, jossa naisten rooli on merkittävä. Kutsun analyysini pohjalta Suomen Filmiteollisuuden elokuvien kuvaamaa yksityistä ”feminiiniseksi” ja Suomi-Filmin elokuvien kuvaamaa yksityistä ”rajatuksi”.

Suomi-Filmin elokuvassa *Minä elän*” kerrotaan, miten yksityinen elämä, Aleksiksen kokemukset ja luonne vaikuttivat hänen tunnettuihin tekoihinsa. Elokuvassa kaikki ”tavallinen elämä” on karsittu Aleksiksen elämästä, katsojille esitetään vain tämän persoonaan ja kirjoittamisprosessiin liittyviä kohtauksia.¹²³⁶ Tämän lisäksi elokuvassa ja sen markkinoinnissa torjuttiin tietoisesti ”feminiinisyyttä”.

Elokuvan ennakkomarkkinoinnissa vähäteltiin naisten osuutta Kiven elämässä. *Utisaitan* ennakoartikkelissa kerrottiin, ettei elokuvassa ole olleenkaan naispääosaa. Lehdessä referoitiin ohjaaja Unhon kanssa käytyä keskustelua, jonka mukaan ”Aleksis Kiven elämässä on kuulemma ollut paljon naisia, mutta kaikilla hyvin vähän tekemistä hänen kanssaan. Siis pelkkiä taustahenkilöitä.” Seuraavassa *Utisaitan* numerossa todettiin vielä, että ”elokuvassa on etupäässä miespuolinen näyttelijäkaarti”.¹²³⁷ *Elokuva-Aitassa* asia esitettiin muodossa: ”Naisia ei Kiven elämässä ole ollut erikoisen paljon.” Täysin kattavaa naisten torjuminen ei silti ollut. *Elokuva-Aitankin* esittelyssä päädyttiin kertomaan Charlotta Lönnqvistin, Kiven äidin, Albina Palmqvistin ja Charlotte Raan rooleista.¹²³⁸ Samantyyppistä ristiriitaisuutta oli markkinointipuheen ja ennakkokuvien välillä. Vaikka Kiven synkeän näköiset kasvat hallitsivat ennakkomarkkinointia, muutamat isoimmat kuvat elokuvalehdissä näyttivät Aleksiksen Albinan tai nuoren maalaistytön seurassa.¹²³⁹

Elokuvassa on supistettu käsikirjoituksessa esiin nostettujen naisten osuutta. Varsinkin kahden nuoria naisia käsittelevän jakson poistaminen lopullisesta elokuvaversiosta muuttaa täysin Aleksiksen luonnekuvaa ja tulkintaa tämän elämästä. Ensimmäinen näistä liittyy tanssija Alina Frasaan, johon Aleksis on käsikirjoituksen mukaan ihastunut ja joka käsikirjoituksen mukaan antaa



hänelle innostuksen runoon *Keinu*. Toinen kohta sijoittuu Palmqvisteille, Ahlqvistin ja Kiven kiivaan sananvaihdon jälkeen. Albina Palmqvistin ja Aleksiksen kahdenkeskisen tunnelmallisen keskustelun keskeyttää isä Palmqvist, joka antaa Aleksiksen ymmärtää tämän olevan epäsovelias vävyehdokas. Järkyttyneenä Aleksis ryntää pois Palmqvisteiltä. Tämän jälkeen juoni siirtyy useita päiviä eteenpäin, Kiven ystävien väliseen huolestuneeseen keskusteluun siitä, missä Aleksis on. Elokuvasarjassa ystävien keskustelu seuraa suoraan Kiven ja Ahlqvistin yhteenottoa, eli juoni antaa ymmärtää Aleksiksen hyvin peitellen esitellyn ryppyputken johtuneen Ahlqvistista, eikä pettyneestä rakkaudesta kuten käsikirjoituksessa.¹²⁴⁰

Nainen Aleksis
Kiven elämässä.
Albina Palmqvist
(Hilkka Helinä).

Toisaalta Kiven ohimenevät suhteet naisiin kuvaavat tämän henkistynyttä, epäseksuaalista olemustaan. Myös tärkeä suhde Charlotta Lönnqvistiin esittää elokuvassa epäseksuaalisena äitisuhteena. Toisaalta heteroseksuaalisen romanssin puuttuminen korostaa Kiven ulkopuolisuutta. Kivi epäonnistuu suhteen luomisessa niin kansan tyttöön kuin kaupunkilaisneitiinkin. Maa-laistyttö ei ymmärrä Kiven runoa, hän käsittää sen suoraan seksuaaliseksi viheiseksi ja suuttuu. Albina Palmqvist on kiinnostunut Kivestä, mutta suhteella ei ole tulevaisuutta, koska Kivi hylkää sivistyneistön ja valitsee kansallisen tehtävänsä. Näin elokuvan tarina yhdessä ennakkomarkkinoinnin kanssa rakentaa kuvaa Kiven luonteesta ja elämästä. Samalla elokuva tuottaa tiukasti rajattua ”julkista yksityisyyttä”, intiimi ja feminiininen eivät kuuluneet siihen.

Elokuvassa *Härmästä poikia kymmenen* rajausta on vielä tiukempi, sillä siinä historiallisten päähenkilöiden yksityiselämästä kerrotaan hyvin vähän. Heidät nähdään pääosin ”julkisuudessa”, joko yleisissä tiloissa, ulkona tai joukon keskellä. Vain Antti nähdään yhdessä kohtauksessa kotonaan yksityisessä tilanteessa, muita historiallisia henkilöitä ei koskaan. Kyseistä kohtausta lukuun ottamatta Antti keskustelelee yksityisesti ainoastaan toisten miesten, Iisakin ja Jannen kanssa.¹²⁴¹ Jopa henkilöiden luonne asettuu osaksi julkista tarinaa, sillä kuvatut hahmot symbolisoivat yleistä, pohjalaisuutta. Intiimi tunne-elämä ja suhde naisiin on eritytetty fiktiivisten henkilöiden väliseksi romanssiksi.

Myös *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvan ennakkomarkkinointipuheessa tuotiin esiin elokuvan keskittyminen miehiin: ”Naisia on mukana

vähän. Heistä mainittakoon Hilikka Helinä ja Alli Häjänen, lisäksi pohjalaisia kansannaisia ja tyttöjä”, kertoi tuottaja Risto Orko.¹²⁴² *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvan mainokset ja markkinointi myös noudattivat Orkon toteamusta, sillä artikkelien kuvissa ei juuri ollut naisia ja mainoksissa elokuvan maailmaa kuvitti ”häjyilevä” Tauno Palo.¹²⁴³ Orkon mainitsemalla Hilikka Helinällä on juonen kannalta tärkeä rooli itse elokuvassa, sillä hän esittää romanttisen sivujuonen Katria. Mutta vaikka romanttinen sivujuoni selittää Antin käyttäytymistä ja johtaa kuuluun hämmellakkaan, lopullinen selitys tapahtumille löytyy miesten pohjalaisesta luonteesta.¹²⁴⁴

Romanttisena musiikkielokuvana markkinoitu *Ruusu ja kulkuri* näyttötyy näiden naisia poissulkevien ja miehistä menneisyyttä korostavien elokuvien rinnalla täysin erilaiselta Suomi-Filmin tuotannolta. Naiset ja heteroseksuaalinen romanssi korostuivat elokuvan ennakkomarkkinoinnissa ja elokuvan tarinassa.¹²⁴⁵ *Ruusu ja kulkuri* -elokuvassa Ojanperän elämän täyttävät romanssit, jotka varjostavat hänen julkista uransa. Juonessa ei ole kuin muutamia lyhyitä kohtauksia, joissa kuvataan Ojanperän julkista uraa.¹²⁴⁶

Vaikka elokuvassa näin korostuu yksityisyys ja tunne-elämä, ristiriitaisesti sen ilmaisu ei anna tilaa romanssille. Elokuvan ilmaisu kohdistaa katsojan huomion spektakelisoituun maisemaan, ei heteroseksuaaliseen romanssiin ja sen osapuoliin.¹²⁴⁷ Tunne-elämä näyttötyy elokuvassa Ojanperän emotionaalisenä tilana, joka on ristiriidassa hänen julkisen tehtävänsä kanssa. Vaikka tarinassa naiset ovat Ojanperälle tärkeitä, juonessa heillä on sivurooli. Katrin odotusta ja rakkautta Aappoa kohtaan kuvataan, mutta kerronta fokusoiti Aappoon. Ojanperän suuret rakkaudet, Katri ja Aurora, eivät myöskään myötävaikuta Ojanperän kansalliseen tehtävään.

Suomi-Filmin kaikkia kolmea yhtiön elämäkertaelokuvaa yhdistää selkeä rajaamisen periaate. Joko yksityistä persoonaa kuvataan vain hänen julkisen tehtävänsä toteuttajana, yksityisyyttä ei kuvata lainkaan tai sitten elämäнкуvaus rajautuu pelkästään yksityiseen elämään. ”Feminiinisen yksityisyyden” torjuminen ja tiukoissa rajoissa pitäytyminen voidaan tulkita Suomi-Filmin pyrkimykseksi väistää matalana pidettyä ja korostaa asiallisuutta. Tämä linjaus sopi Suomi-Filmin arvokkaaseen studiotyyliin. Elokuvien varovainen

suhtautuminen ”julkiseen yksityisyyteen” näyttäytyy konservatiivisena rajojen vahvistamisena. Yksityisyyden ja julkisuuden rajoja ei hämärretä, eikä matalaa (feminiinistä) sotketa korkeaan (maskuliinista). Samalla elokuvissa ja niiden ennakkomarkkinoinnissa otettiin kantaa siihen, mikä menneisyydessä on kertomisen arvoista. ”Feminiininen yksityisyys” näyttäytyy tässä yhteydessä matalana, sentimentaalisena tai säädyttömänä (Aleksis Kivi ja suhteet nuoriin naisiin), tai sitten marginaalisena tai banaalina (pohjalaiset emännät).¹²⁴⁸ On kuitenkin huomattava, ettei feminiinisuuden torjunta ollut tyypillistä Suomi-Filmin koko tuotannolle. Esimerkiksi Suomi-Filmin komedioissa on vahvoja naisrooleja, ja myös yhtiön draamojen on tulkittu suuntaavan puhutteluun naisyleisölle elokuvien naishahmojen avulla.¹²⁴⁹ Siksi ”rajattu yksityisyys” elokuvissa ”*Minä elän*” ja *Härmästä poikia kymmenen* vaikuttaakin erityisen painotetulta. Se osoittaa, että yhtiön linjauksen mukaan ”feminiininen” ei kuulunut autenttiseen, vakavasti otettavaan historiaan.

Suomen Filmiteollisuuden elokuvissa *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi*, *Tanssi yli hautojen* ja *Mä oksalla ylimmällä* yksityinen tarkoittaa tunnettujen miesten yksityisten romanssien kuvaamista. Tämä yksityinen elämä kietoutuu yhteen (suur)miesten julkisten tehtävien kanssa siten, että sen piirissä olevat naiset saavat merkittävän muusan roolin julkisten tehtävien toteuttamisessa. Näin vaikka *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuva määriteltiin Runeberg-elokuvaksi ja *Ballaadi* Pacius-elokuvaksi, elokuvien naispääosat ovat yhtä keskeisiä kuin miespääosat. Myös elokuvissa *Tanssi yli hautojen* ja *Mä oksalla ylimmällä* naiset paljastuvat miesten toiminnan taustavaikuttajaksi.

Vaikka elokuvissa miesten tunne-elämän kuvaaminen on keskeistä, naisten rooli on merkittävä, se määrittää ”julkista yksityisyyttä”. Kerronta fokusoii naisten toimiin ja tunteisiin, ja elokuvaa *Mä oksalla ylimmällä* lukuun ottamatta katsojat asemoidaan lähelle naispäähenkilöä. Mutta sen lisäksi, että elokuvien yksityisyys näyttäytyy ”feminiinisenä”, antavat ne viitteitä ”maskuliinisen julkisuuden” rajojen horjumisesta. Elokuvien *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi* aluksi nuoret naiset Emilie Björkstén ja Ebba Dunckert eivät ole kiinnostuneita avioliitosta tai samanlaisesta naisen roolista

kuten heidän ystävättärensä. Emilien tati, piispatar yrittää turhaan karistaa nykyajan hullutuksia Emilien mielestä: ”Nykyajan tytöt istuvat kirja, ellei suorastaan kynä kädessä, tai tanssivat polkkaa. Piispan talon tulee olla esimerkkinä muille. Laiskuus on kaiken pahan alku, muista se Emilie!” Emilie ei kuitenkaan innostu tädin tarjoamista ompelutöistä, vaan romaaneista, näytelmäesityksistä, kirjoittamisesta ja Runebergin runoudesta. ”Minä en mene koskaan naimisiin”, toteaa puolestaan Ebba Duncert uhmakkaasti ystävättärelleen, joka haluaa esitellä Ebballe sopivan sulhaskandidaatin. Ebba on kiinnostunut laulajan urasta, mutta yleinen painostus estää hänen mahdollisuutensa laulaa *Kaarle-kuninkaan metsästys* -oopperan naispäärooli.

Ulla Möllersvärd puolestaan ottaa kantaa politiikkaan kieltäytymällä juomasta maan valloittajan Aleksanteri I:n maljaa, eikä tanssiaisissaan keimaille tälle kuten muut naiset vaan syyttää tätä suomalaisten miesten kuolemasta ja kurjuudesta. Myöhemmin hän vaikuttaa vetoomuksellaan Aleksanteri I:n Suomen-politiikkaan. Pisimmälle rajojen horjuttamisessa menee elokuva *Mä oksalla ylimmällä*, jossa julkisen ja yksityisen sukupuoliasemat on käännetty. Kun Gabriel valittaa Marialle koti-ikävänsä Leipzigissa, tämä vastaa: ”Minä en ikinä lähde kotiin! Ulos, maailmaan! Nimeni tulee tunnetuksi vielä kaikkialla Roomassa, Pariisissa, Lontoossa.” Näin tapahtuukin. Gabrielin rakastettu Maria on se, joka on julkisuudessa teatterien ja oopperoiden lavoilla laulamassa. Gabriel puolestaan ei koskaan esiinny julkisessa roolissa, ja kehystarinassa hänet nähdään kotona tai konsertissa pienen tyttärensä kanssa.

Suomen Filmiteollisuuden elokuvien feminiininen yksityisyys ja maskuliinisen julkisuuden rajojen murtuminen voidaan liittää yhtiön studiotyyliin, joka ei kaihtanut ajanvietteellisyden tai matalan leimaa tavoitellessaan mahdollisimman laajaa yleisöä. Voidaan tulkita, että elokuvien feminiininen yksityisyys on pyrkinyt puhuttelemaan oletettua sota-ajan kotirintaman naisyleisöä ja *Tanssi yli hautojen* -kirjan laajaa lukijakuntaa. Elokuviissa mahdollistetaan viihdyttävä fantasia naisten vaikuttavista tunteista ja toimijuudesta julkisen ja yksityisen rajalla.¹²⁵⁰ Mutta elokuvien loppusulkeumat osoittavat, että kyseessä on masokistinen fantasia, sillä elokuvien naispäähenkilöt joutuvat luopumaan tunteistaan sekä useimmiten palaamaan nöyrästi yksityisyyden

piiriin. Kun suurmiehet ”korottautuivat lopullisesti niihin korkeuksiin, joihin pienen, hennon muuttolinnut siivet eivät enää kantaneet” kuten Johan Ludvigista ja Emiliestä todettiin, naisella ei ollut paikkaa ylevöitetyn kansallisen sankarin rinnalla julkisuudessa. *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvassa sukupuoliasetelmien kääntäminen on vääristynyttä, epäonnistunutta. Marian väärä paikka julkisuudessa on muuttanut hänet kyyniseksi diivaksi, joka on joutunut lunastamaan paikkansa julkisuudessa tuhoamalla moraalinsa. Hän on alistunut epämiellyttävän oopperan johtajan rakastajattareksi ja vaimoksi. Gabrielin elämän täyttää melankolinen murhe hänen kärsiessä onnettomassa avioliitossa.

Vaikka Suomen Filmitelisuuden suurmieselokuvien ”feminiininen yksityisyys” mahdollistaa fantasian ja leikin rajoilla, se samalla paljastaa tämän leikin lopulta sanktioiduksi. Näin ollen, koska neuvottelu rajoilla tapahtuu elokuvan diegeksiksen sisällä, se ei näyttänyt uhkaavan jakoa feminiinisen yksityisen ja maskuliinisen julkisen välillä. Toisaalta voidaan pohtia, onko neuvottelu vain elokuvan keston mittainen. Elokuvien tarinat ja teemat ovat tehneet rajat näkyviksi ja niiden ylitykset tuntuviksi, jolloin elokuvakokemus ei ole jäänyt vain elokuvateatterin sisäpuolelle.¹²⁵¹

Tästä antaisi viitteitä myös se, miten aikalaisvastaanottoa häiritsivät erityisesti ne elokuvat, joissa yksityisyyden ja julkisuuden rajoja ylitetään uudella tavalla. *Tanssi yli hautojen* -elokuvan yksityisen ja julkisen yhteen kietoutumista ei pidetty uskottavana ja joitakin arvostelijoita huolestutti rakkaustarinan ja poliittisen historian yhdistäminen. *Vaasan* nimimerkki SH:ta vaivasi elokuvassa pahiten se, että Suomen historiaan liittyvät suuret lupaukset esitetään ”tytönhupakon” hankkimiksi. *Satakunnan Kansan* nimimerkki Asto toivoi, että elokuvan ”eräitä historiallisia ’totuuksia’ ei otettaisi liian vakavasti”.¹²⁵² Myös *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvan heikko, ”epämiehekäs” miesrooli ärsytti aikalaiskriitikoita: ”Sääliksi käy aikamiestä, joka on pyntäty rokoonuken vaatteisiin. Sitäkin enemmän, kun Katajisto itse ottaa tehtävänsä ilmeisen vakavasti ja esittää sympaattisesti epäsympaattista, heikkoa ja itsekkäästi naukuvaan rakastajaa”, pahoitteli *Ilta-Sanomien* Jussi Montonen.¹²⁵³

Myös se, miten *Ruusu ja kulkuri* poikkesi Suomi-Filmin linjasta, aiheutti kritiikkiä. Osa aikalaisarvostelijoista piti elokuvan keskittymistä naisiin ja

romansseihin aivan liiallisena, sillä tällöin elokuvan ”kulttuuripitoisuus” oli joutunut kärsimään.¹²⁵⁴ ”Sentimentaalinen tunteilu miellyttää ehkä enemmän jotain yleisön osaa kuin totuudenmukainen kulttuurihistoria ja laulajan miehekäs, taisteluvalmis elämänote, mutta monia se myös tympäisee”, totesi *Vaasan* nimimerkki SH.¹²⁵⁵ SH:n sananvalinnasta on luettavissa sukupuolittunut jako ”tympäisevän” sentimentaalisen, feminiinisen yksityisyyden ja asiallisen, miehisen julkisuuden välillä.

Painopiste yksityisyyden ja julkisuuden välillä on muuttunut tarkastelemissani elämäkertaelokuvissa 1950-luvulla. Samalla kun katsojia asemoidaan lähemmäksi päähenkilöitä, niin tarinat elämästä painottuvat yhä selkeämmin yksityiseen. Niin *Mä oksalla ylimmällä* - kuin *Säkkijärven polkka* -elokuvasakin julkisuus on tarinassa häipynyt taka-alalle ja katsoja seuraa pääasiassa henkilön yksityiselämää. Mitä menneisyydestä muistellaan ja miten näyttää muuttaneen suuntaa. Kun 1940-luvulla lähtökohta on julkisuuden teko, joka saa selityksensä yksityisyyden piiristä, nyt tarkastelun kohteena on yksityiselämä, johon julkisuuden toimet heijastuvat. Painopisteen muutoksesta huolimatta rajat yksityisen ja julkisen välillä ovat säilyneet ja ”julkinen yksityisyys” on noudattanut säädylisyyden normeja.¹²⁵⁶

Leikkiä intiimillä ja neuvottelua moraalista

Osa aikalaisista piti suurmieselokuvien *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi* ja *”Minä elän”* filmaushankkeita uhkarohkeina tai arveluttavina. Aikalaisyleisön tuntemasta uhasta kertovat *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan filmaussuunnitelman aiheuttama arvovaltakiista¹²⁵⁷ ja aikalaiskritikoiden puhe elokuvien aiheiden ”arkaluontoisuudesta”, ”vaikeudesta”, ”vaarallisuudesta” ja toisaalta elokuvien ”pieteetistä”, ”hienotunteisuudesta” ja ”hyvästä mausta”.¹²⁵⁸ Samanlaista puhetta ei syntynyt esimerkiksi elokuvista *Tanssi yli hautojen* tai *Hallin Janne*. Kyse ei ollut siitä, että kulttuuri olisi muuttanut merkittävästi suvaitsevammaksi. ”Pieteettiä” ei katsottu tarpeelliseksi, koska henkilöt olivat jo kuolleet eikä heitä pidetty kansallisesti arvokkaina.



Sen sijaan yksityisen ja intiimin rajoja suojeltiin sellaisissa elokuvissa, joissa kuvatun henkilön lähiomaisia tai hän itse oli vielä elossa.¹²⁵⁹ Tästä voi pitää esimerkkinä *Orpopojan valssi* -elokuvan viatonta tarinaan ja ohuesti luonnehdittua päähenkilöä Alfred J. Tanneria, jonka vaimon kerrottiin hyväksyneen elokuvan.¹²⁶⁰ *Säkkijärven polkka* -elokuvan b-kuvaajana toiminut Ensio Suominen kertoi haastattelussaan, että elokuvaan kuvattiin myös loppu, jossa takautumajaksosta siirryttiin takaisin kehyskertomuksen muistelevaan Vili Vesteriseen. Suomisen mukaan tuolloin jo sairas Vesterinen oli loppukohdauksessa niin itkettynyt ja surkea, ettei filmattua kohtausta otettu mukaan lopulliseen elokuvaversioon.¹²⁶¹

Elokuville *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi* ja ”*Minä elän*” kuvataan sellaisen suurmiehen elämää, johon aikalaisyhteisö liitti kansallisia arvoja. Suurmies monumenttina symbolisoi suomalaisen kulttuurin saavu-

Suuren runoilijan rakkaustarina uhmasi säädyllisyyden rajoja.

tuksia ja ihanteellista suomalaisuutta. Elokuviin tapa kuvata suurmiesten yksityiselämää, inhimillistä ja tehdä henkilö aistittavaksi ja koettavaksi oli uhka viktoriaanisille säädyllisyysnormeille. Jo elokuvan tapa kuvata suurmies ruumiillisena ja konkreettisesti aistittavana saatettiin kokea liian intiiminä.¹²⁶² Mikäli yksityistä elämää kuvattaisiin liian intiimisti, paljastaen liikaa henkilön inhimillisistä piirteistä, seksuaalisuudesta tai rakkaus- ja seksisuhteista, elokuvasta tulisi säädytön. Tämä puolestaan loukkaisi kansallisia ja perhearvoja.

Elokuviin luoma uhka intiimin rajoille vertautui 1930-luvulla aikalaisälymystön käymään keskusteluun taiteesta ja moraalista. Liberaalit intellektuellit kuten Lauri Viljanen puhuivat uuden ihmiskuvauksen puolesta, ja näkivät sen pohjana kirjailijan subjektiiviset ja syvemmät arvot. Kulttuurikonservatiivit kuten teologi Yrjö J. E. Alanen ja esteetikko K. S. Laurila puolestaan pitivät tämän tyyppisiä taiteen ihmis- ja seksuaalisuuden kuvauksia moraalisen rappion ja maallistumisen ilmentyminä.¹²⁶³ Myös ensi-iltaan tulleet suomalaiset ongelmaelokuvat virittivät keskustelua. Elokuvat kuten *Syylisiäkö?* (SF 1938), *Niskavuoren naiset* (Suomi-Filmi 1938) ja *Eteenpäin – elämään* (SF 1939) kuvasivat kulttuurikonservatiiveja arveluttavalla tavalla seksuaalisuutta, inestiiä ja avioliiton ulkopuolisia rakkaussuhteita. *Syylisiäkö?* -elokuvan aikalaiskritiikki suhtautui epäillen tarinan ristiriitaisiin ihmiskuviin. *Niskavuoren naiset* -elokuva juuttui sensuuriin, kunnes Suomi-Filmi taipui poistamaan kohtauksen, jossa naimisissa oleva Aarne ja kansakoulunopettajana toimiva nuori Ilona makaavat yhdessä sängyllä. Elokuvan esittämää sukupuolimoraalia, erityisesti Ilonan edustamaa rakkausliiton ajatusta, paheksuttiin myös lehdistössä. Suomen Filmiteollisuus joutui kilpailijansa tapaan sensuurin päätöksestä poistamaan *Eteenpäin – elämään* -elokuvasta kohtauksen, jossa vanhempi nainen yrittää vietellä poikapuolensa.¹²⁶⁴

Kimmo Laine on 1930-luvun loppupuolen suomalaisten ongelmaelokuvien analyysissään tarkastellut sitä, miten yllämainitut, ajankohdan kulttuuri- ja moraalikeskusteluihin kiinnittyvät elokuvat asettuivat osaksi kansalliseksi ymmärrettyä elokuva. Laineen mukaan Suomi-Filmin hienovaraisemmin toteutetut elokuvat muuttivat kansallista elokuva moniäänisemmäksi, poliittisesti ja sukupuoliaspekteiltaan joustavammaksi. Sen sijaan Suomen Filmite-

ollisuuden julistavat ja sensaatiota tavoittelevat ongelmaelokuvat herättivät liikaa ristiriitoja eivätkä ne lopulta sopineet yhtiön yleiskansallista yhtenäisyyttä korostavaan linjaan. Siksi yhtiö myös luopui niiden tuottamisesta.¹²⁶⁵

Kun oli kyse historiallisia henkilöitä kuvaavista suurmieselokuvista, tilanne näytti hiukan toisenlaiselta. Suomi-Filmin linja oli hyvin varovainen, aikalaiskritiikin mukaan jopa liiallinen. ”*Minä elän*” -elokuvan kuvaus Kiven yksityisestä elämästä on hyvin rajattu, ja vielä tarkemmin suojellaan intiimin alueen rajoja esittämällä Kivi epäseksuaalisena ja vain viittaamalla hänen luonteensa ongelmiin, alkoholismiin ja mielisairauteen. Sen sijaan intiimin rajoilla leikittely ja sen lupaama sensaatio näkyvät Suomen Filmitoimiston suurmieselokuvissa *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi*, kuvaahan kumpikin elokuva naimisissa olevan keski-ikäisen miehen rakkaussuhdetta nuoreen naiseen. On muistettava, että *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan filmaussuunnitelmat alkoivat jo ennen, kun Suomen Filmitoimisuus ryhtyi filmaamaan polemiikkia herättäneitä ongelmaelokuviaan. Sensaatiota herättäneen Runeberg-elokuvan filmaamisen voikin nähdä osana yhtiön profiilin nostamista, johon kuuluivat myös ongelmaelokuvat uusine yhteiskunnallisine aiheineen.¹²⁶⁶

Elokuvien *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi* juonet kertovat tarinaa salaisesta rakkaudesta, jota ilmentävät lemменparin tunteentäyteinen dialogi, syleilyt ja suudelmat. *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvassa Johan Ludvigin ja Emilien suhteen intiimiys esitetään ideaalisella ja symbolisella tasolla, mikä kulminoituu erityisesti yhteen kohtaukseen. Emilie on pelästynyt tunteitaan ja lähtenyt Porvoosta, mutta päättääkin pian palata kaupunkiin. Emilie ja Sofi ovat puhdistamassa piispan salin kristallikruunua, kun Johan Ludvig saapuu tapaamaan Emilietä. Sofin höpötys paljastaa Johan Ludvigille, että Emilie kirjoittaa päiväkirjaa. Sillä aikaa kun Sofi hakee kirjaa, Johan Ludvig moittii Emilietä kylmyydestä itseään kohtaan, Emilie hämmenyy ja pudottaa kristallinauhan, joka särkyy. Johan Ludvig vaatii saada lukea Sofin tuoman päiväkirjan: ”Minun täytyy saada tietää, mitä teidän sielussanne liikkuu!” ”Ette saa vaatia sitä, se on väärin”, Emilie estelee, mutta joutuu luovuttamaan päiväkirjansa Sofin yhtyessä Johan Ludvigin painostukseen.

Runebergin poistuttua Björkstén purskahtaa itkuun pidellen käsissään särkynyttä kristallinauhaa. Sofi lohduttaa Emilietä: ”Älä itke, minä sanon äidille, että minä ne rikoin.” ”Niinhän sinä rikoitkin”, sanoo Emilie. Emilien ”sielun” salaisuus, hänen henkinen neitsyytensä särkyy, kun Johan Ludvig pääsee Sofin avustamana lukemaan hänen päiväkirjansa. Johan Ludvigin palauttaessa päiväkirjaa Emilielle, he syleilevät, ja Johan Ludvigin rinnassa oleva mitali viiltää haavan Emilien poskeen. Kohtaus voitaisiin tulkita jopa symbolisena viitteenä seksuaaliseen aktiin,¹²⁶⁷ mutta toisaalta kohtaus on sovellus Björksténin päiväkirjassa esitetystä tapaamisesta.¹²⁶⁸

Vaikka rakkaussuhde ja elokuvien dialogikin muistuttavat katsojia siitä, miten suurmiehetkin ovat ”ihmisiä ja miehiä” eli seksuaalisia olentoja, samaan aikaan säädttömyyden uhkaa torjutaan elokuvissa painottamalla rakkauden viattomuutta. Suurmiesten rakkaussuhteet kuvataan taiteellisenä inspiraationa, jota boheemit taiteilijat tarvitsevat. Sekä Fredrika Runeberg että Nina Pacius kuvataan järkevinä taloudenpitäjinä ja lastenkasvattajina, jotka puuhastelevat arkiaskareissa, samaan aikaan kun heidän miehensä potevat luomisen tuskaa. Runebergin ja Paciuksen vaimo-äitien arkisuus motivoi miesten inspiraation etsintää. Koska kotoa ei löydy uskoa runoon ja tunteeseen, heillä on taiteilijoina oikeus etsiä sitä muualta. ”Kuuluisuutta! Menestystä! Kunniaa! Puoliso ja lapsia... niinpä tietysti. Tuo on kaikki, mitä te poroporvarit pienuudessaanne ymmärrätte suurimmasta onnesta. Mutta taiteilijalle suurin onni on inspiraatio toisen inhimillisen olennon hahmossa, ihmisen joka ymmärtää...”, selittää Pacius appiukkolleen, joka on tullut moittimaan häntä rakkaussuhteesta Ebba Dunckertiin.

Ominaista tälle ”inspiraatiolle toisen inhimillisen olennon hahmossa” on sen viaton luonnonmukaisuus ja hetkellisyys. Ajatus inspiraation moraalitytomasta, seksuaalisesta luonteesta torjutaan vertaamalla nuorta rakastettua luontoon. Lisäksi parien kohtaamiset tapahtuvat usein luonnossa. Nuoresta rakastetusta herännyt inspiraatio on yhtä puhdasta kuin luonnosta saatava inspiraatio. Suomen luonto puolestaan esitetään omalaatuisena, erityisiä arvoja sisältävänä, ylevänä. Käsitys luonnon puhtaudesta ja ylevyydestä tulee ilmi myös viittauksissa, jossa luonto samastetaan kirkkoon tai jumalanpalveluk-

seen. Emilie Björksténillä ja Runebergillä on innoittava kohtaaminen luonnossa kirkonmenojen aikaan, Ebba Duncert lähtee ulos ”laulamaan Jumalan ylistystä luonnossa”.¹²⁶⁹

Kun suurmiesten rakkaussuhteista tulee lyyrisen runollisia, kielletään ajatus varsinaisesta kolmiodraamasta. Alun perin *Ballaadin* käsikirjoituksessa painottui paljon vakavammin Paciusten aviokriisi. Elokuvaan ei ole otettu käsikirjoituksen kohtausta, jossa Nina vie Paciuksen heidän lastensa makuuhuoneeseen ja vetoaa tähän avioliiton säilymisen puolesta. Myös pois leikatusta, jo filmatussa Karamzinin juhlakohtauksessa Paciusten avioliitosta annetaan lopullista elokuvaa kireämpi kuva.¹²⁷⁰ Elokuviissa avioliitto esitetään itsestään selvänä ja pysyvänä ratkaisuna. *Ballaadin* alussa Pacius vakuuttaa uskollisuuttaan vaimolleen ja toteaa tämän olevan oikea ”helmi”. Vaikka Pacius välillä hermostuuakin arkisen elämän vaatimuksiin, esitetään hänet kuitenkin perheelleen uskollisena ja hyvänä isänä. Avioliiton onnellisuutta painottaa myös kehyskertomuksen kertoja. Vaikka *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvassa ei esitetty vastaavia määritelmiä, juonen kulussa on itsestään selvää, ettei Runeberg tulisi jättämään perhettään. Fredrika Runeberg tulisi aina olemaan Runebergin ”armas Herzensmutter”, kuten Runeberg toteaa rakastetulleen Björksténille.

Myös se, että suurmiesten vaimot ovat alusta asti tietoisia suhteesta vähentää sen epäilyttävyyttä. Pacius itse esittelee Ebban Ninalle ”inspiraationaan”. Runeberg tuskailee Fredrikan nähden eroaan Emiliestä: ”...Sinähän tiedät...” ”Kaiken, tai melkein kaiken”, vastaa Fredrika ja jatkaa, ”...tyttöparka.” Vaikka rouvat ovat huolestuneita tai surullisia tilanteesta, he ymmärtävät ihastumisen kuuluvan taiteilijamiehen luonteeseen. Avioliitossa vain on ”varjopuolia, jos sattuu olemaan luovan taiteilijan vaimo”, kuten Nina Pacius toteaa Ebba Duncertille.

Elokuvat ovat tasapainoilleet säädylisyyden ja intiimien paljastusten rajalla ja samalla neuvotelleet moraalista sekä kansallisista ja perhearvoista. Liian rohkea kuvaus olisi saattanut johtaa ongelmiin sensuurin kanssa, sillä opetusministeriön antamissa tarkastusohjeissa kielletään sellaisten elokuvien esittäminen, jotka loukkaavat ”avioliiton ja kodin pyhyyttä”, ovat eroottisia tai

suhtautuvat oman kansan kunnioitettuihin henkilöihin epäkunnioittavasti.¹²⁷¹ Intiimin rajaa ei suoraa ylitettykään vaan paljastukset ovat olleet viitteenomaisia, ja elokuvien loppusulkeumat päättyvät perinteisten arvojen voittoon.¹²⁷²

Myöskään aikalaiskritiikissä elokuvien rakkaussuhteen kuvausta ei pidetty säädyttömänä, vaan ”hienotunteisena”.¹²⁷³ Kuitenkin selvien seksuaalisten viitteiden ja suurmiehen yhdistäminen saatettiin aikalaiskritiikin mukaan kokea loukkaavana. *Suomen Sosialidemokraatin* Toini Aaltonen kritisoi *Ballaadi*-elokuvan dialogia, erityisesti Zacharias Topeliuksen ”kerrassaan tahditonta puhetta Paciuksen uskollisen aviopuolison läsnäollessa.”¹²⁷⁴ Oletettavasti Aaltonen viittaa kohtaukseen, jossa Topelius moittii Paciusta siitä, että tällä on niin paljon nuoria naisihailijoita, mutta myöntää sitten: ”Tietäväthän kaikki, että te olette harvinaisen onnellisessa avioliitossa, ja pienokaiset tulevat samojen säännöllisten väliaikojen jälkeen.” ”Nyt herrat alkavat olla liian inttiimejä”, toteaa hyväntahtoinen Nina Pacius ja poistuu huoneesta. Kun oli kyse tunnetuista henkilöistä, seksuaalisuudesta oli säädyttöntä puhuakaan. Sen sijaan menneisyyden historiallisen henkilön rakkaussuhde näyttäytyi aiheena, joka voi kuulua ”julkiseen yksityisyyteen”.

Toisaalta *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan ja Runebergin kirjeiden julkistamisen virittämä yleisönosastokirjoittelu kertoo siitä, että elokuvien antamat vihjeet suurmiesten miehisistä haluista saattoivat myös uhata vallitsevia säädyllisyyden rajoja. Syksyllä 1940, sattumalta samaan aikaan kuin elokuvan ensi-ilta, Svenska Litteratursällskapet julkaisi 50 vuotta sinetöitynä olleet Runebergin kirjeet Björksténille kahtena kirjana *Runebergs brev till Emilie Björkstén*. Kirjeet antoivat uutta tietoa Runebergin suhteesta Björksténiin. Ne olivat linjassa vuonna 1922 julkaistujen Björksténin päiväkirjamerkintöjen kanssa, joissa oli kuvailtu Björksténin ja Runebergin kiinteää rakkaussuhdetta. Tähän Berta Edelfeltin toimittamaan päiväkirjaan *Vanhan päiväkirjan lehtiä* oli sen julkaisuajankohtana suhtauduttu epäillen, mutta nyt Runebergin omat kirjeet osoittivat, ettei suhde ollut vain Björksténin liioittelua.¹²⁷⁵ Tämä uusi tieto synnytti tarpeen työstää kulttuurisen muistin kuvaa Runebergista ja sovittaa sitä yhteen perhearvojen ja moraalissäännösten kanssa. Esiin nousi myös kysymys siitä, onko ensinkään sopivaa tietää tällaisia

asioita kansalliskirjailijasta, eli onko intiimin salailun rajaa loukattu. Työstämiseen osallistuivat kirjallisuudentutkijat sanomalehtien palstoilla, mutta myös lehtien lukijat yleisönosastolla.

Kirjallisuudentutkijat E. N. Tiegerstedt, Ruth Hedvall ja Lauri Viljanen esittelivät sanomalehtiartikkeleissaan Runebergin ja Björksténin suhdetta ja kirjeiden sisältöä sekä ottivat kantaa suhteen laatuun. Kaikissa artikkeleissa Runebergin rakkaus nähtiin voimakkaana, kauniina, jopa väistämättömänä, mikä selitti pois uhkakuvan moraalittomasta Runebergista ja vahvisti kulttuurisen muistin arvottavaa kuvaa hänestä.¹²⁷⁶ Kirjeiden julkaiseminen ei näin ollen ollut tutkijoille intiimin rajojen rikkomista, vaan arvokas tie kansallisorunoilijan ajatuksiin. Ruth Hedvallin mukaan kirjeet voivat antaa eräänlaisen ”avaimen hänen runoutensa syvimpään ja sisimpään”.¹²⁷⁷ Tigerstedt pohti artikkelissaan, olisiko ollut parempi jos ”tämänlaatuisia intiimejä dokumentteja” ei olisi altistettu ”utelaille ja julkeille katseille”. Hänen vastauksensa oli, että ”suurmiehen elämä ja persoona eivät kuulu enää vain hänelle itselleen”, vaan siitä on tullut arvokas, ”kansalle kuuluva perintöosa”. Ja koska Tigerstedtin mukaan kirjeissä ei ollut mitään, mikä vahingoittaisi Runebergin tai kenenkään toisen mainetta, ne voi julkistaa.¹²⁷⁸

Yleisönosastokeskustelussa lähtökohtana olivat sekä tieto kirjeiden julkaisemisesta että juuri ensi-iltansa saanut *Runon kuningas ja muuttolintu*, jotka keskustelussa yhdistyivät yhteiseksi kysymykseksi intiimin rajojen rikkomisesta ja suurmiehen moraalista. Suurimmalle osalle keskustelijoista elokuva näyttää antaneen konkreettisen pohjan mielipiteelle Runebergin ja Björksténin suhteesta tai sanaston puhua asiasta. Keskustelun *Helsingin Sanomissa* aloitti nimimerkki ”58-vuotias perheen emäntä”, jonka mukaan Runebergin rakkauskirjeitä ei olisi lainkaan pitänyt julkaista. ”Mitä luullaan tämän niin sanotun ’episoodin’ runokuninkaan elämästä vaikuttavan niihin Suomen kansalaisiin, joille koti ja perhe-elämän pyhyys vielä jotakin merkitsevät?” ”58-vuotias perheen emäntä” kysyi. Hän viittasi talvisotaan ja painotti, että tällaisena aikana olisi ollut parempi ”johdattaa Suomen naisten mieliin ja -loa ja uhrautuvaa Fredriika Runebergia”.¹²⁷⁹ Nimimerkin ”58-vuotias perheen emäntä” mukaan intiimin paljastaminen ja moraalittoman esiin tuominen

olivat uhka sekä perhearvoille että kansallisille arvoille. Arvojen säilyminen edellytti intiimin salaamista ja moraalisia esimerkkejä.

”58-vuotiaan perheen emännän” kannanotto sai muutamia tukijoita. Nimimerkki ”85-vuotias” kertoi pettymyksestään elokuvaan, ”kun emme saaneetkaan nähdä Runebergia siihen tapaan kuin ennen oli opetettu”. Hän ei kuitenkaan kiistänyt elokuvan kuvausta, vaan pahoitteli, että ”on paljastettu Runebergin siveellinen heikkous”. ”Älkää, hyvät paljastajat, paljastako enempää tämän tapaisia asioita. Vaikkakin se on taidetta,” päätyi nimimerkki vetoamaan.¹²⁸⁰ Nimimerkki ”Viehättävä nuori neiti” puolestaan ei ottanut kantaa intiimin paljastamiseen, vaan suhteen moraalittomuuteen, joka vaikuttaa nykyhetkeen: ”Meidän päiviemme Suur-Helsingistä löytyy paljon sellaisia, jotka mielellään ovat kovin ’runollisia’, kun on kysymyksessä tuo asia. Ei ole siis ihme, että Muuttolintuselle löytyy kannattajia.”¹²⁸¹

Suurin osa yleisönosastokeskusteluun osallistujista ei vastustanut kirjeiden julkaisemista tai *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan Runebergia, vaan he pitivät Runebergin ja Björksténin rakkautta innoittavana. Heille kyse ei ollut lainkaan intiimin paljastamisesta ja moraalittomuudesta tai tavallisen henkilön moraalista, koska suuren taiteilijan tunteet olivat niin yleviä ja hän oli henkilönä niin poikkeuksellinen. ”Kirjeitten sisältö on todistus asianomaisten kauttaaltaan puhtaasta ja eettisesti korkeatasoisesta suhteesta”, tulkitsi nimimerkki ”Runouden ystävä”. Hän pahoitteli, että kirjeiden julkaiseminen oli erehdys, koska sivistymättömät tulkitsivat ne väärin: ”Ei olisi pitänyt heittää pääryljä sioille.”¹²⁸² Nimimerkki ”68-vuotias” muistutti ”58-vuotiaasta perheen emäntää” siitä, että Runebergin rakkaus ei ollut tavallista lähentelyä: ”Siinä ei ollut alkusysäystä antamassa tahi sytyttämässä mikään likainen kuona... ei... sitä se ei ollut.”¹²⁸³ Kuinka voitte rinnastaa suurta kansallisrunoilijaamme tavallisen arki-ihmisen asemaan. J. L. Runeberg’han oli voimaihminen hengeltään ja lahjoiltaan, yläpuolella poroporvarillisen elämän ja ihmisten teeskentelevän sovinnaisuuden. Hänen moraalinsa oli rehellistä, puhdasta, hän oli inhimillinen ihminen”, hämmästeli puolestaan nimimerkki ”Eräs suuren J. L. Runebergin ihailija”.¹²⁸⁴ Kirjoittajat torjuvat kiivaasti ajatuksen, että kansallissankariin voisi liittää jotakin julkeata tai moraalitonta. Tosin muuta-

massa mielipidekirjoituksessa Runebergin suhde Björksténiin ymmärrettiin ”luvattomaksi” tai ”virheeksi”. Näiden kirjoittajien moraalikäsitys poikkesi edellä mainittujen käsityksistä, sillä he eivät pitäneet ”lainrikkomusta” vakavana, vaan tulkitsivat sen Runebergin inhimilliseksi heikkoudeksi, joka ei vähennä hänen arvoaan runoilijana.¹²⁸⁵

Runon kuningas ja muuttolintu -elokuvan virittämä kiivas yleisöosastokeskustelu on esimerkkitapaus siitä, miten menneisyyden henkilöistä ja kulttuurisesta muistista käytävä neuvottelu on samalla nykyhetken normiston työstämistä. Runebergin persoona, joko uhkaavan moraalittomana, ylevänä tai inhimillisenä, yhdistyi kansallisiin arvoihin ja moraalikäsityksiin avioliitosta. Runebergin kautta tuotiin näkyviksi arvoja, joita haluttiin säilyttää, muuttaa tai vähätellä. Samalla Suomen Filmitelollisuuden suurmieselokuvat testasivat intiimin rajoja kulttuurissa: mikä oli mahdollista ”julkista yksityisyyttä”. Suurmieselokuvien voi tulkita näin jatkaneen yhtiön ongelmaelokuvien sensaatiohakuista linjaa, mutta paljon peiteltymin. Paitsi että elämäkertaelokuvien kuvaukset avioliiton ulkopuolisista suhteista ovat viattomia, niiden loppuratkaisujen moraalinen sanoma pyrkii peittämään alleen säädettömyyden uhan ja sensaation.

Kuka saa kertoa kansakunnan menneisyyttä

Suomalaisten tuotantoyhtiöiden fiktiivisistä henkilöistä kertovat historialliset elokuvat sopeutuivat osaksi 1930- ja 1940-lukujen kukoistavaa historiakulttuuria ilman vastaväitteitä, mutta kun yhtiöt aikoivat kuvittaa kansallisten suurmiesten elämää, herätti se epäilyjä kulttuurieliitin parissa. Kuvaamalla menneisyyttä elokuvayhtiöt osallistuivat kulttuurisen muistin ylläpitämiseen ja muokkaamiseen. Kun muistamisen ja neuvottelun kohteeseen liittyi kansallisia arvoja, ei ollut yhdentekevää, kuka neuvotteluun osallistui. Kulttuurieliitin näkökulmasta elokuvayhtiöiden hankkeet, erityisesti Suomen Filmiteollisuuden *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuva mutta osin myös Suomi-Filmin Kivi-filmatisointi, loivat matalan uhan kansalliselle korkeakulttuurille.

Elokuvan asema suomalaisessa kulttuurissa oli 1950-luvulle asti häilyvä. Toisaalta elokuva oli perinteisesti yhdistetty mataliin huvituksen muotoihin, ajanvietteeseen, joka ei ollut sivistävä ja kasvattava tapa viettää vapaa-aikaa ja jota oli syytä kontrolloida ja verottaa.¹²⁸⁶ Muista ajanvietteen muodoista elokuva erosi siinä, että siihen sovellettiin ennakkotarkastusta. Ennakkotarkastus perustui ajatukseen, että elokuvat saattaisivat aiheuttaa loukkaavilla, raais tavilla tai siveettömillä kuvauksillaan epätoivottuja vaikutuksia katsojissa, varsinkin lapsissa ja nuorissa.¹²⁸⁷

Toisaalta elokuva-ala pyrki aktiivisesti tekemään eroa muihin mataliin huvimuotoihin ja esittämään elokuvan perinteisten taidemuotojen veroisena, niiden synteesinä tai omaleimaisena, uutena ilmaisumuotona, joka samalla oli massojen taidetta.¹²⁸⁸ Elokuvaa esitettiin myös nykyaikaisena kansan sivistämis- ja opetusvälineenä, jolla voitaisiin tavoittaa laajoja ”kansankerroksia” ”kansantajuisesti”.¹²⁸⁹ Elokuvat herättivät kiinnostusta aikalaisintellektuelleissa ja elokuva sai puolestapuhujia heidän kirjoituksistaan.¹²⁹⁰ Elokuvan parissa

käsikirjoittajina työskentelevät ajanvietekirjailijat kuten Yrjö Soini (Agapetus), Hilja Valtonen, Simo Penttilä ja Elsa Soini olivat kohtalaisen arvostettuja myös kirjallisuuden piirissä.¹²⁹¹ Lisäksi esimerkiksi aikakauden konservatiiviset kulttuurivaikuttajat professori V. A. Koskenniemi ja professori K. S. Laurila osallistuivat itse elokuva-alan toimintaan Suomi-Filmin hallinnossa.¹²⁹²

Ehkä juuri häilyvyys tekikin elokuvasta epäilyttävän kulttuuripiireissä. Jos elokuva olisi ollut selkeästi rahvaanomaista, kansallisen menneisyyden käsittely sen piirissä olisi ollut alusta pitäen sanktioitua ja siten vaikeata toteuttaa. Nyt kansallista menneisyyttä ryhtyi määrittämään uusi toimija, jonka paikka kulttuurissa oli epämääräinen ja jonka yhteydet viittasivat massakulttuuriin, maallistumiseen ja uusiin elämäntapoihin. On huomattava, että *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan herättämä kiista syntyi aikana, jota oli edeltänyt 1920-luvulla alkanut ja erityisesti 1930-luvulla vilkastunut keskustelu kulttuurikriisistä. Historiantutkija Heikki Mikkeli on tulkinut, että kriisikeskustelussa oli kyse usean erilaisen arvomaailman välisestä konfliktista. Osapuolet näkivät kriisiytymisen kohdistuvan eri ilmiöihin. Kirjallisissa piireissä konservatiivit arvostelivat kirjallisuudessa esiintyvää tapainturmelusta ja siveettömyyttä, jonka liberaalit puolestaan tulkitsivat uudenlaiseksi ihmiskuvaksi.¹²⁹³ Muiden muassa teologit olivat huolestuneita länsimaisen kulttuurin rappiosta, minkä taustalla oli Oswald Spenglerin tunnetuksi noussut teoria kulttuurien elämänkaaresta ja länsimaisen kulttuurin saapumisesta loppuvaiheeseensa. Vaikka suomalaiset keskustelijat eivät välttämättä olleet niin pessimistisiä kuin Spengler, nähtiin maallistumisen ja sitä seuraavan moraalittomuuden uhkaavan kulttuuria. Ongelmana pidettiin muun muassa tekniikan mukanaan tuomaa elämän koneellistumista ja elämäntapojen muutosta, johon liittyivät mukavuudenhalu ja ajanviete.¹²⁹⁴ Yksi tulkinta piti kriisin ytimenä ”massojen kapinaa”, jolloin kulttuurin uhkana nähtiin nouseva keskiluokka ja sen arvot. Tulkinnan yksi taustavaikuttaja oli espanjalaisen filosofin José Ortega y Gassetin teoria ”massoista”, jotka alkavat tunkeutua aiemmin vain yläluokalle, ”valiovähemmistölle” varattuihin asemiin. Kun kulttuuri ymmärrettiin melko yksiselitteisesti korkeakulttuuriksi, tämä massojen tunkeutuminen kulttuurin alueelle näyttäytyi uhkana korkeakulttuurille ja sen tasolle.¹²⁹⁵

Kansallisesta menneisyyttä ja sitä kautta kansallista identiteettiä oli perinteisesti määritetty ja dominoitu historiakulttuurin korkeakulttuuriseksi ymmärrettyssä piirissä. Uusi toimija, elokuvateollisuus, ei kuulunut tähän piiriin, päinvastoin se kytkeytyi uhkaaviksi tulkittuihin kulttuurikriisin ilmiöihin. Elokuvatutkija Thomas Elsaesser on esseessään ”Subject positions, speaking positions” tarkastellut Saksan menneisyyttä kuvaavien elokuvien ja televisiosarjojen synnyttämiä keskusteluja. Elsaesserin mukaan puhe kansasta ja kansallisuudesta synnyttää puhuja-asemia (*speaking positions*), joiden avulla kansan identiteettiä määritellään. Puheessa neuvottelun alaisena ei ole pelkästään kansan identiteetti vaan myös puhuja-asemat. Kiistaa herättää se, onko puhujalla oikeus puhua kansan puolesta ja määritellä sitä.¹²⁹⁶ Elokuvahankkeillaan Suomen Filmitoimisto ja Suomi-Filmi tavoittelivat tällaista puhuja-asemaa. Kyse ei ollut ainoastaan historiapolitiikasta ja siihen liittyvästä identiteetin rakentamisesta vaan myös elokuvapolitiikasta. Osallisuus historiakulttuurissa oli väylä korkeakulttuuriin ja elokuvan aseman parantamiseen, samalla kun se oli taloudellisesti harkittu keino tuottaa menneisyyskokemuksia historiasta kiinnostuneelle yleisölle.

Seuraavissa luvuissa tarkastelen yksityiskohtaisemmin sitä, miten eri tavoin Suomen Filmitoimisto ja Suomi-Filmi neuvottelivat paikastaan historiakulttuurissa ja oikeudestaan määritellä kulttuurista muistia, ja miten elokuvayhtiöiden pyrkimyksiin reagoitiin.

Kiista *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan filmaamisesta

Kevään 1937 kuluessa Suomen Filmitoimisto ryhtyi markkinoimaan uutta ”kulttuurihistoriallista” elokuvahankettaan kansallisrunoilija J. L. Runebergin ”syvästä ja runoutta luovasta rakkaussuhteesta kauniiseen ja henkevä Emilie Björksténin”. Elokuva kirkastaisi ”runoilijakuninkaan meille, elävänä, kärsivänä ja vilpittömänä ihmisenä”.¹²⁹⁷ Myöhemmin keväällä sanomalehdistössä ilmestyi epäilyksiä ja vastalauseita hanketta kohtaan. Kesäkuun alussa pääkaupunkiseudun lehdet uutisoivat, että Suomen Filmitoimiston toimi-

tusjohtaja T. J. Särkän luona oli vierailut lähetystö kirjallisuudentutkijoita ja tukijoita, Svenska Litteratursällskapetin puheenjohtaja tohtori Eirik Hornborg, seuran hallituksen jäsen professori O. Hj. Granfelt sekä professorit Yrjö Hirn, J. V. Lehtonen ja Otto Manninen ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran sihteeri, tohtori Aarne Anttila. Lähetystö oli jättänyt Särkälle vetoomuksen, jossa vaadittiin elokuvasuunnitelmasta luopumista.¹²⁹⁸

Ilta-Sanomissa julkaistun vetoomustekstin mukaan ”oli syytä pelätä, että suunniteltu filminäytelmä tulee antamaan katsojille harhaanjohtavan käsityksen Runebergistä”, koska tiedot suhteesta eivät ole ”kiistämättömiä”. Vetoomuksen allekirjoittajat pitivät valitettavana, jos ”kansallisrunoilijamme persoonallisuus ensi kerran havainnollistetaan filmissä” sellaisen asian yhteydessä, jolla ei ole ”mitään ratkaisevaa merkitystä hänen runoilijantyöleen”. Heidän mukaansa ”filmatisointi vaikuttaa alentavasti kuvitelmiin Runebergistä ja loukkaa niitä pieteetin tunteita, joita Suomen kansa tuntee hänen muistoaan kohtaan”.¹²⁹⁹

Lehtitietojen mukaan myös Berta Edelfeltin koostaman kirjan *Vanhan päiväkirjan lehtiä* oikeudenomistajat puuttuivat asiaan. He lähettivät Suomen Filmitoimikunnalle kirjelmän, jossa uhkasivat yhtiötä oikeustoimilla, mikäli yhtiö käyttää kirjaa elokuvansa käsikirjoituksen pohjana. Oikeudenomistajien mukaan tiedot Runebergin ja Björksténin suhteesta oli saatavissa vain Edelfeltin koostamasta kirjasta. ”Kunnioituksesta Runebergia kohtaan” oikeudenomistajat vaativat yhtiötä joko perumaan elokuvahankkeensa tai ainakin poistamaan elokuvasta kaikki se materiaali, joka oli lähtöisin kirjasta. Suomen Filmitoimikunnan toimitusjohtaja T. J. Särkkä kuitenkin ilmoitti lehdille pysyvänsä päätöksessään toteuttaa elokuva. Edelfeltin kirja ei hänen mukaansa ollut lainkaan olennainen osa elokuvaa, joka perustuisi ”laajoihin ja huolellisesti tehtyihin tutkimuksiin Runebergistä”.¹³⁰⁰

Erityisesti ruotsinkielisissä ja porvoalaisissa lehdissä vastustettiin filmaussuunnitelmaa. *Borgåbladet* otsikoi kirjoituksensa voimakkaasti ”Icke en film”, ja nimesi filmaussuunnitelman skandaaliksi. Artikkelissa epäiltiin, että elokuvan pohjana on Björksténin päiväkirjan ”täysin kiero ja perätön kuvaus suhteesta”. Kirjoittaja muistuttaa, ettei Saksan Goethea, Norjan Bjørsonista

tai Ruotsin Tegnéristäkään oltu tehty elokuvaa, vaikka he soveltuisivat filmiin paremmin kuin Runeberg, jonka elämä oli yksinkertaista ja ”onnellisen perhelämän valoisan arjen ympäröimää”. Kirjoittajan mukaan Runeberg oli ”liian suuri, hänen aikansa liian lähellä, hänen teoksensa liian kalliita, jotta hänestä voitaisiin tehdä sepitetyn filmisadun päähenkilö”.¹³⁰¹ Porvoossa ilmestyneessä *Uusimaa*-lehdessä todettiin, että ”tarinan esittäminen valkoisella kankaalla” oli kyseenalaista riippumatta siitä, oliko se tosi. ”Suuret henkilöt ovat kuin kansan yhteistä omaisuutta, yksityishenkilöinä niihin koskeminen... ei ole moraalisesti oikeutettua”, kirjoittaja tiivisti.¹³⁰² *Hufvudstadsbladetin* artikkelin kirjoittaja oli samaa mieltä. Hänen mukaansa Runebergin muisto on ”henkisesti arvokas” ja ”liian pyhä ja kallis”, jotta sen ”banalisointia ja hyväksikäyttöä” voisi hyväksyä. Lisäksi kirjoittaja suhtautui hyvin epäillen koko suhteen olemassaoloon.¹³⁰³ *Hufvudstadsbladetissa* myös siteerattiin *Svenska Dagbladetin* artikkelia, jossa tuettiin kirjallisuudentutkijoiden delegaation vaatimuksia. *Svenska Dagbladetin* mukaan tekstissä voidaan kuvata ”pientä ihastusta” hienotunteisesti, muttei filmissä, joka vaatii ”konkretiaa”. Siksi Runebergin henkilön ja yksityiselämän filmaaminen uhkasi banalisoida tämän.¹³⁰⁴

Pääkaupunkiseudun suomenkielisissä sanomalehdissä kiistaa tyydyttiin vain raportoimaan, mutta parissa muussa sanomalehdissä kohusta tehtiin suoranaisesti pilaa. ”Runebergistako pyhimys?” kysyi *Uudenmaan Sanomien* pakinoitsija Pökö. Hän totesi pakinassaan, että Runebergin kunnioitus on mennyt liiallisuuksiin, kansallisorunoilijasta on tehty ”joukkohyveiden myhkyrä”. Hän toivotti elokuvan tervetulleeksi, ”ennen kun me ehdimme vuolla suuresta ihmisestä elottoman pyhimyksen”. Pökön mukaan runoilijan arvo vain suurenee, mikäli häntä kuvataan inhimillisenä.¹³⁰⁵ *Heinolan Sanomien* nimimerkki Jii Ärrän pakinassa kaksi roolihahmoa ihmettelivät Runebergkeskustelua. Toinen hahmoista painotti, että Runebergin runoilijanmaine on heikolla pohjalla, jos se menee inhimillisen kuvauksen myötä ja muistutti, ettei Kivenkään maine kärsinyt häntä esittäneestä näytelmästä.¹³⁰⁶

Vaikka Runebergia kunnioitettiin yleisesti merkityksellisenä suurmiehenä, erilaiset painotukset ruotsin- ja suomenkielisessä lehdistössä kertovat Runebergin erilaisesta merkityksestä kansallisena symbolina. *Svenska Litteratur-*

sällskapet I Finland -seuran johtohahmot edustivat yhdistystä, jonka erityisenä tehtävänä oli Runeberg-kultin ylläpitäminen ja ruotsinkielisen kulttuurin edistäminen. Heille ja ruotsinkieliselle lehdistölle Runeberg oli keskeinen, pyhä symboli, joka muodosti perustan kansalliselle ja kielelliselle identiteetille. Mutta eroja oli nähtävissä myös suomenkielisten lehtien välillä. Esimerkiksi äärioikeistolainen sanomalehti *Uusimaa* vastusti elokuvaa, mutta vapaamielisempi *Uudenmaan Sanomat* puolsi hanketta. Myös konservatiivinen ja kristillinen *Kotimaa*-lehti kritisoi elokuvayhtiön ”sensaationälkää tyydyttävää” ”afääriä”, joka tulisi loukkaamaan ”kansalaisten mieltä”.¹³⁰⁷ *Heinolan Sanomien* pakinoitsija Jii Ärrän kommenteissa oli puolestaan kaikuja kieliriidasta. Jii Ärrä totesi, ettei ”mikään kansa voi esittää omintaan kuin omalla äidinkielellään”, ja vihjasi, että suomenkielisille Aleksis Kivi oli varsinainen kansallisorunilija. Vaikka Runeberg saattoikin edelleen olla keskeinen kansallinen symboli ja kansallisen identiteetin perusta myös suomenkieliselle väestölle, oli hänen rinnalleen kohonnut toisia suurmiehiä ilmentämään suomalaisuutta.

Ehkä elokuvahankkeen aikaansaama jyrkkä reaktio olikin yllätys Suomen Filmiteollisuuden johdolle. Saattoi olla, että suomenkieliselle toimitusjohtaja T. J. Särkälle Runeberg edusti kunnioitettua suurmiestä, muttei pyhää, koskematonta kansallista arvoa. Jos aihetta olisi pidetty liian riskialttiina, sitä ei olisi kannattanut valita filmattavaksi jo sensuurinkin vuoksi.¹³⁰⁸ *SF-Uutisten* markkinointipuheen perusteella elokuvayhtiölle Runeberg ja hänen elämänsä näyttäytyivät kansallisesti arvokkaana elokuva-aiheena, jonka avulla se voisi sekä puhutella yleisöä että osoittaa vakavasti otettavan asemansa kansallisessa kulttuurissa. Tällaisen aiheen kautta yhtiö pyrki asemoitumaan historiakulttuurin korkeakulttuurisen alueen toimijaksi. Kun yhtiö esitteli elokuvaansa ja puolustautui arvostelijoita vastaan, se käytti toistuvasti ilmauksia, jotka liittivät elokuvan korkeakulttuuriin: ”kulttuurihistoriallinen elokuvatyyppi” toteuttaa ”taiteellisesti mitä tärkeintä tehtävää”,¹³⁰⁹ kyseessä on ”todellinen taide- ja kulttuurifilmi”¹³¹⁰, se ”perustuu laajoihin ja huolellisesti tehtyihin tutkimuksiin”, elokuvassa näyttelee ”Suomen Kansallisteatterin näyttelijä Ansa Ikonen”¹³¹¹ (eikä esimerkiksi suosittu filmitähti), elokuvasta toivotaan ”muodostuvan erään merkkipylyään suomalaisen elokuvataiteen historiassa”¹³¹².

Suomen Filmitöllisyys perusteli toimintaansa korkeakulttuurin alueella kansan puolestapuhujana. Vastatessaan kirjallisuudentutkijoiden vetoomukseen yhtiö vakuutti, ettei sen elokuva tule ”loukkaamaan kunnioituksen tunteita, joita Suomen kansa liittää hänen [Runebergin] muistonsa”. Yhtiö tuntui väittävän, että se tiesi ja tunsikin kansan tahdon paremmin kuin tiedeyhteisö, sillä sen tavoitteena oli luoda kulttuurifilmi, ”joka kykenee tuomaan Runebergin lähemmäksi ja ymmärrettävämmäksi meidänkin aikamme ihmisille”.¹³¹³ Siis tiedeyhteisö tai virallinen opetus oli jollakin tavalla epäonnistunut kansallisen kulttuurin ylläpitämisessä, nykyajan kansan ja Runebergin suhteen lähentämisessä. Suomen Filmitöllisyyden kulttuuritehtävä oli välittää kansallisrunoilijan kuva kansalle paremmin, kansan tarpeet ja kyvyt tuntiin.

Korkeakulttuuri edustajat eli tiedeyhteisö sekä heitä tukeva lehdistö eivät kuitenkaan nähneet Suomen Filmitöllisyyttä ja elokuvantekijöitä mahdollisena korkeakulttuurin toimijoina. Sen sijaan, että hanke olisi nostanut Suomen Filmitöllisyyden korkeakulttuurin toimijoiden joukkoon, se uhkasi ”vaikuttaa alentavasti” käsityksiin ”suuresta” Runebergista eli se uhkasi turmella korkeakulttuuria kuten ”massojen kapina”.

Tutkijat ovat esittäneet erilaisia tulkintoja siitä, liittyikö tämä matalan uhka yleensä elokuvaan vai elokuvayhtiöön. Hannu Salmen mukaan *Runon kuningas ja muuttolintu* -kiista kertoo elokuvan alhaisesta asemasta kulttuurissa.¹³¹⁴ Kimmo Laine taas on tulkinnut, että elokuvahankkeen nostattama närkästys saattoi ennemminkin johtua Suomen Filmitöllisyyden rahvaanomaisena pidetystä maineesta.¹³¹⁵ Kiistaan osallistuneiden lehtiartikkelien mukaan matalan uhka näyttää muodostuneen näistä molemmista käsityksistä.

Pelkästään visuaalisuus ja arkipäiväisyys sinänsä tuskin olivat eliitin näkökulmasta uhkaavia. Delegationin jäsen, professori Yrjö Hirn julkaisi yhdessä Marta Hirnin kanssa samana vuonna kuvakirjan *Runeberg ja hänen maailmansa* (1937). Kirja esittelee varsin yksityiskohtaisesti Runebergin elämään liittyneitä miljöitä ja esineellistä jäämistöä. Esipuheessa Hirn perusteli lähtökohtiaan sillä, että ”kourantuntuvilla esineillä” on merkityksensä ”havainnon ja mielikuvituksen tukena ja historialliseen kuvaukseen liittyvinä kosketus-



Kirjan Runeberg ja hänen maailmansa kuvitusta.

kohtina”. Hän muistutti, ettei esitelyjä esineitä haluta korottaa palvonnan koh- teeksi, mutta ”kirjallinen tutkimus voi ja sen täytyykin tarjota tyydytystä myös näköaistille.”¹³¹⁶ Myös muu Runeberg-kulttiin liittyvä toiminta askarteli välillä hyvinkin arkipäiväisten asioiden parissa, kuten Runebergin kodin autenttisen sisustuksen säilömisessä.¹³¹⁷

Sen sijaan muutamien hankkeen vastustajien epäluulo näyttää kohdistu- neen erityisesti elokuvaan audiovisuaalisena, kokonaisvaltaisen aistimellisena ja kokemuksellisenä mediumina. Käsitysten mukaan elokuva vaati ”konkre- tiaa”, se paljasti ”suoraan”. Teksti oli tämän käsityksen mukaan turvallisempi, sillä silloin oli ”mahdollisuus hienotunteisuuteen”.¹³¹⁸ ”Kyllä Suomen kansa sie- tää lukea Runebergin elämäkerrassa hänestä koko totuuden. Mutta on toista sijoittaa kyseellinen suhde keskeiseksi seikaksi Runeberg-filmissä”, todettiin *Kotimaan* ”Suoraan asiaan” -palstalla. *Uusimaan* artikkelissa tuohtumus koh- distui juuri tarinan esittämiseen ”valkoisella kankaalla”, Bertha Edelfeltin julkaisussa oli jo ”yllin kyllin”.¹³¹⁹

Artikkeleissa ”banalisoinnin” ja ”loukkauksen” vaara liittyi siihen, että filmissä ”koskettaisiin” ”suuren henkilön” yksityiselämään, eli intiimin raja rikottaisiin audiovisuaalisen mediumin avulla. Samalla kansallisen symboli esitettäisiin seksuaalisena ihmisenä ja hänen moraalisensa saatettaisiin kyseen- alaiseksi. Tällainen hanke oli ”kulttuuripiireille” ”kauhistus”, se oli ”moraal- itonta” ja ”mautonta”.¹³²⁰

Aiheen valinta osoitti Suomen Filmitöiden maultaan ja moraaliltaan epäilyttäväksi, mutta sen lisäksi siihen ei luotettu ”kulttuurielokuvan” tekijä- nä. *Borgåbladetissa* kiitettiin elokuvayhtiötä siitä, että se pyrki kohottamaan tuotantonsa tasoa. Lehden mukaan oli kuitenkin ”skandaali”, että yhtiö, joka ”kovin harvoin on kohottautunut korkealle kirjalliselle ja kulttuuriselle ta- solle” tarttui sellaiseen vaativaan ja arkaluontoiseen aiheeseen kuin kansal- lissankarin elämä. Artikkelit paljastaa myös kirjoittajan epäluulot elokuvaker- ron konventioita kohtaan, kun siinä kirjoitettiin suunnitellusta elokuvasta ”sepetettynä filmisatuna”, eli fiktiivisenä, lapsellisena, sentimentaalisena.¹³²¹ *Svenska Pressen* ei odottanut tekijöiltä ”makua tai tahdikkuutta”.¹³²² *Hufvud- stadsbladetissa* elokuvan ennakkomainokset tuomittiin mauttomiksi. Yhtiön

pätevyyttä ei suoraan tyrmätty, mutta käsikirjoittaja Elsa Soiniin viitattiin Kiven elämäkerturina, jonka ”tekele” ei juurikaan lisännyt sankarin muiston kunnioittamista.¹³²³ *Kotimaa*-lehdessä yhtiö nähtiin pinnallisen ajanvietetöllisyyden edustajana, joka tyydytti ihmisten ”sensationalkkää” kaupallisten etujen vuoksi: ”Afääri on afääri, tietysti. Mutta mahtaakohan sentään ajan pitkään Suomi-Filmille [po. Suomen Filmitöllisyydelle] olla afäärinäkään hyväksi se, jos se loukkaa kansalaisten mieltä”, pohti kirjoittaja.

Samalla kun osa lehdistöä torjui Suomen Filmitöllisyyden puhuja-aseman korkeakulttuurin alueella, se puolusti kulttuurieliitin asemaa kansallisen menneisyyden määrittelijänä. Tieteellinen yhteisö halusi pitää itsellään oikeuden määritellä Suomen kansallisuushistoriaa J. L. Runebergia. Asioita, joita se ei ollut hyväksynyt (totuudeksi) tai julkisuuden piiriin kuuluviksi, ei ollut syytä julkaista. Tieteellinen yhteisö halusi myös väittää, että kuva Runebergistä oli kansan keskuudessa yhtenäinen, ihanteellista Runebergia kunnioittava, eli samanlainen kuin yhteisöllä itsellään. Niinpä tiedeyhteisö, samoin kuin T. J. Särkkä omissa vastineissaan, esitti puhuvansa koko kansan puolesta. Kulttuurieliitin näkökulmasta uhkaavaa oli määrittelyvallan siirtyminen pois heiltä ja korkeakulttuurin alueelta, ”massojen joukkoon”, jolloin eliitti ei enää voisi kontrolloida, kuka kuvaa kansallista menneisyyttä ja miten. *Hufvudstadsbladetissa* ja myöhemmin myös *Borgåbladetissa* tuotiin esiin, että elokuva sinällään voisi olla mahdollinen, jopa hyvä hanke, jos tekijät olisivat tehneet elokuvaansa yhteistyössä Runeberg-auctoriteettien kanssa. ”On suuri virhe, että elokuva on luotu ilman yhteyttä niihin piireihin, jotka etupäässä pitävät huolta Runebergin muistosta”, pahoiteltiin *Borgåbladissa* elokuvan ensi-illan jälkeen.¹³²⁴

Vaikka Suomen Filmitöllisyys sinnikkäästi piti kiinni elokuvasuunnitelmastaan, sen poikkeuksellisen pitkä toteutusaikataulu viittaa siihen, että hankkeen herättämällä ärtymyksellä oli vaikutusta. Elokuvan ennakkomarkkinoinnissa keväällä 1937 kerrottiin, että Elsa Soinin ”filminovelli” on jo valmis, mutta filmauksiin ryhdyttiin kuitenkin vasta kesällä 1938.¹³²⁵ Koska nidottu käsikirjoitus on päivätty vuodelle 1938, ilmeisesti aikaa käytettiin käsikirjoituksen uudelleen työstämiseen. Nidotussa versiossa on huomattavasti

vähemmän kuvauksia Emiliestä kirjoittamassa päiväkirjaansa kuin Soinin käsin kirjoitetussa käsikirjoituksessa, joten näyttää siltä, että Edelfeltin kirjan oikeudenomistajien varoitus otettiin tosissaan.¹³²⁶ Myös Runebergin henkilöhahmon rakentaminen ja Eino Kaipaisen näyttelijäntyö on elokuvassa hyvin varovaista.¹³²⁷

Näyttää siis siltä, että neuvottelutyö edellytti Suomen Filmiteollisuudelta tasapainottelua, mutta toisaalta neuvottelu ei johtanut perääntymiseen. Elokuvassa kansallinen symboli on asetettu osaksi uudenlaista menneisyyskokemusta, jota leimaavat monumentalisoinnin lisäksi feminiinisyyttä, melodraama ja idyllin tuntu. Elokuva oli lopulta arvostelu- ja yleisömenestys.¹³²⁸ Näin Suomen Filmiteollisuus valtasi itselleen historiakulttuurista oman, muita toimijoita haastavan populaarin alueen ja puhuja-aseman, josta käsin se muokkasi uudelleen kulttuurisen muistin kuvaa J. L. Runebergista.

"Minä elän" ja populaari valistus

Noin kymmenen vuotta myöhemmin Suomi-Filmi rakensi puhuja-asemaansa hyvin erilaisen strategian avulla ryhtyessään filmaamaan Aleksis Kiven elämäkertaa. Vaikka aikaa oli kulunut 1930-luvun kulttuurikriisikeskusteluista, ei kansallisen suurmiehen tuominen valkokankaalle ollut edelleenkään ongelmatonta. Ensinnäkin elokuva yleensä näyttäytyi edelleen matalan uhkana. Esimerkiksi niin lehdistössä kuin eduskunnassakin keskusteltiin vuosina 1943 ja 1944 elokuvan mahdollistamasta moraalien tason heikkenemisestä ja sen huonoista vaikutuksista nuorisoon.¹³²⁹ Toiseksi historiakulttuurin murros sodan jälkeen mahdollisti uudet tulkinnat kansallisista symboleista, mutta uudelleentulkitseminen oli yleensä vahvasti politisoitua.¹³³⁰ Tässä tilanteessa kansalliskirjailijan elämäkerran filmaaminen oli näyttävä ele, varsinkin kun Suomi-Filmi oli joutunut tarkkailun kohteeksi sodanaikaisen saksalaissuuntauksensa vuoksi.¹³³¹ Mutta toisin kuin Suomen Filmiteollisuus, Suomi-Filmin puhuja-asemaa historiakulttuurissa ei leimannut haastaminen vaan pikemminkin liittoutuminen. Suomi-Filmin intressit yhdistettiin niiden etuihin,

joilla oli korkeakulttuurista ja akateemista valtaa puhua Aleksis Kivestä. Käytännössä tämä yhteys hoidettiin vuonna 1941 perustetun Aleksis Kiven Seuran kautta.

Aleksis Kiven Seura kokosi joukon tutkijoita, taiteilijoita ja muita Aleksis Kiven työstä ja muistosta kiinnostuneita henkilöitä. Seuran tavoitteena oli Kiven ”henkilöön ja tuotantoon kohdistuvan kaikenpuolisen mielenkiinnon ja harrastuksen herättäminen ja kehittäminen sekä koti- että ulkomailla, [Kiven] henkilöstä ja tuotannosta aiheensa löytävän tieteellisen tutkimustyön sekä luovan ja esittävän taiteen niin henkinen kuin aineellinenkin tukeminen, sekä Aleksis Kiven elämäntutkimuksellisten arvojen ja hänen kansallisen merkityksensä selventäminen.” Alusta alkaen seuran toimintaan osallistui runsaasti näyttelijöitä, muiden muassa Uno Laakso, Tauno Palo, Aku Korhonen, Unto Salminen ja Eino Jurkka.¹³³² Myös Ilmari Unho oli seuran jäsen lokakuusta 1942. Kulttuurieliitin edustajat kuten säveltäjä Jean Sibelius, kuvanveistäjä Wäinö Aaltonen sekä Kivi-tutkijat V. A. Koskenniemi, Viljo Tarkiainen ja J. V. Lehtonen olivat seuran kunniajäseniä.¹³³³

Sen jälkeen kun Suomi-Filmin suunnitelma filmata Aleksis Kiven elämäkerta oli julkistettu yhtiön lehdessä *Uutisaitassa*, elokuvan ohjaaja Ilmari Unho kävi esittelemässä elokuvahanketta Aleksis Kiven Seuran johtokunnan kokouksessa. Johtokunnan pöytäkirjan mukaan ”Suomi-Filmi oli lausunut toivomuksen, että Seura osaltaan myötä vaikuttaisi elokuvan valmisteluihin, niin että siitä saataisiin mahdollisimman täysipainoinen ja onnistunut. Esitettiin, että prof. Tarkiainen ja Lehtonen, Wilho Ilmari ja Eino Kauppinen lähinnä voisivat olla yhtiön apuna alkuvalmisteluissa, ennen kaikkea tarkistaisivat käsikirjoituksen.”¹³³⁴ Myöhemmin sovittiin myös yhdessä järjestettävästä Aleksis Kivi -juhlasta, joka samalla olisi elokuvan ensi-ilta.¹³³⁵ Kokouksessa käynnistynyt yhteistyö hyödytti molempia osapuolia ja tuki Suomi-Filmin puhujasemaa historiakulttuurissa. Yhteistyön avulla elokuvayhtiö saattoi entistä perustellummin esiintyä historiakulttuurin korkeakulttuurisena toimijana.

”*Minä elän*” -elokuvan ennakkomarkkinoinnissa seuran nimeämien asiantuntijoiden rooli korostui elokuvan vaatiman tutkimustyön ja autenttisuuspuheen rinnalla.¹³³⁶ Elokuva esitettiin vaativana tieteellisenä ja taiteellisenä



Arvostetut Kivi-
asiantuntijat, profes-
sorit J. V. Lehtonen
(toinen vasemmalta)
ja V. Tarkiainen
(kolmas oikealta)
kommentoimassa
Elsa Soinin (kuvassa
keskellä) kirjoitta-
maa Kivi-elokuvan
käsikirjoitusta.

kulttuuritehtävänä, ja Suomi-Filmin omaksui vakavasti otettavan, kansan va-
listajan puhuja-aseman. ”Tällä elokuvalla olemme toivoneet voivamme val-
mistaa jotakin, millä olisi pysyvää arvoa, ei yksinomaan draamana... vaan
myös historiallisena todistuskappaleena aiheesta, joka on lähellä koko kansan
sydäntä. Erikoisesti toivoisivat sen tekijät Suomen nuorison, varsinkin kou-
lunuorison runsasta kosketusta tämän elokuvan kanssa”, selitti tuottaja Risto
Orko elokuvan ensi-illan aattona.¹³³⁷

Puheissa elokuva esitettiin nykyaikaisena taidemuotona, joka erityisesti
sopi kansan valistamiseen. ”...[T]ulin vakuuttuneeksi siitä, että vain elokuva...
oli se taidemuoto, jonka avulla tämän hengen suurmiehen kohtalot ja vaiheet
niin ihmisenä kuin runoniekkanakin voitaisiin kyllin vaikuttavasti esittää
suurelle yleisölle”, perusteli ohjaaja Unho.¹³³⁸ ”...[M]yös taiteista nuorin – eloku-
vataide – on tuntenut harrastusta suurinta kirjailijaamme kohtaan esittämällä
hänen elämäntarinansa kaikessa ’ihanuudessaan ja kurjuudessaan’ käyttäen

kaikkia nykyaikaisen elokuvan käytettävissä olevia mahdollisuuksia, jotka tässä suhteessa ovatkin suurimmat ja monipuolisemmat kuin millään muulla taiteella. Se ei ehkä voi korvata tutkimuksen ja muiden taiteiden tulkintoja, mutta se täydentää niitä mahdollisimman havainnollisella tavalla ja tuo sa-
nottavansa kansan laajojen piirien tietoisuuteen,” todettiin Suomi-Filmin ja Aleksis Kivi Seuran järjestämän Aleksis Kivi -juhlan ohjelmalehtisessä.¹³³⁹

Elokuva tulisi olemaan ”taideteos”, ei ”mikäänlainen seloste tai esitel-
mä”.¹³⁴⁰ Se ”avartaa ja syventää Suomen kansan käsitystä kansalliskirjailijan-
sa persoonallisuudesta ja tuo hänet entistä lähemmäksi kansan sydäntä”.¹³⁴¹
Vaikka elokuva näin ymmärrettynä toimisi kokemusten ja tunteiden väli-
tyksellä, kyse ei olisi ”imelästä rakkausaiheesta”.¹³⁴² Autenttisuuspuheella
ja feminiinisen yksityisyyden torjunnalla vahvistettiin käsitystä elokuvasta
”puhtaana draamana” eli taiteena, joka samalla olisi ”kulttuurihistoriallinen
oppitunti” eli kansalle sopivaa valistusta.¹³⁴³

Lausunnoissa pidettiin itsestään selvänä sitä, että elokuvayleisö oli yhtä
kuin koko kansa ja että tämä kansa oli kiinnostunut Aleksis Kivistä. Näin
Suomi-Filmin omaksumaan puhuja-asemaan liittyi myös otaksuma kansan
puolesta puhumisesta. Ryhtyessään kansalliseen tehtävään valistajana se
edistäisi kansan etua. Puhuja-aseman omaksuminen ilmaistiin nöyryyden
retoriikalla. Lehdistön edustajille laaditussa tiedotteessa Ilmari Unho totesi:
”Ja koko tämän valmistustyön aikana lepäsi niin ohjaajan kuin elokuvan val-
mistuksesta vastuussa olevan yhtiön johdonkin rinnalla raskas huolen taakka:
olemmeko sittenkään kyllin valmiita ja kypsiä toteuttamaan suurta ja vaativaa
tehtäväämme.”¹³⁴⁴ Yhtiön laatimassa, ministeri Onni Hiltusen avajaispuheen
luonnoksessa puolestaan todettiin, että elokuva-aihetta oli suunniteltu jo vuo-
sia, mutta se toteutettiin vasta, kun ”yhtiön teknillinen ja taiteellinen valmius”
oli kehitetty ”mahdollisimman korkealle taholle, sillä tajuttiin tällaisen suur-
filmin tekijöiden vastuu koko kansamme edessä”.¹³⁴⁵

Puhuja-aseman tavoittelu korkeakulttuurin alueelta ei ollut ainoastaan
status- vaan myös taloudellinen kysymys. Valistajan ja kulttuuritoimijan
asemasta oli hyötyä elokuvan ja sen rinnakkaistuotteen, elokuvan pohjalta
tehdyn kuvaelämäkerran markkinoinnissa ja levittämisessä. ”*Minä elän*” -elo-

kuva hyväksyttiin opetuselokuvana esitettäväksi verottomana.¹³⁴⁶ Sopivana opetuselokuvana sitä pystyttiin myös markkinoimaan koululaisille ja koululaisnäytäntöihin.¹³⁴⁷ Keväällä 1947 Otavan kustantamana ilmestynyttä *Aleksis Kivi. Elokvakertomus* -teosta mainostettiin ”upeaksi kuvateokseksi”, joka olisi ”verraton opas Aleksis Kiven kohtalon tuntemiseen ja ymmärtämiseen”. Otavan tiedotuslehdessä kirja määriteltiin ”erinomaiseksi lahjakirjaksi”.¹³⁴⁸ Omaksumalla kansan valistajan aseman Suomi-Filmi pyrki asettumaan samalle alueelle kulttuurieliitin kanssa, eli ”massojen” yläpuolelle. Yhtiön toiminta määriteltiin taiteeksi ja sivistystoiminnaksi, jonka yhteydet matalaksi ymmärrettyyn kaupalliseen ajanvietteeseen näin häivyttiin.

Julkisuudessa Aleksis Kiven Seura ja sen nimeämät Kivi-asiantuntijat tukivat yksiselitteisesti Suomi-Filmiä ja sen omaksumaa valistajan asemaa. Kiinnostus yhteistyöhön elokuvatuotantoyhtiön kanssa oli luontevaa, olihan seuran jäseninä useita elokuva-alalla työskenteleviä ja olihan seuran perustamisvaiheessa myös elokuva ymmärretty Kiven ”henkilöstä ja tuotannosta” ammentavaksi ”esittäväksi taiteeksi”.¹³⁴⁹ Mutta seuran johtokunnan pöytäkirjojen perusteella näyttää siltä, ettei seura ainoastaan tukenut Suomi-Filmiä vaan myös tarvitsi sitä.

Elokuva oli sota-aikana vakiintunut suositukseksi ajanvietemuodoksi, mikä toimi myös elokuva-alan perusteluna, kun se pyrki vakuuttamaan valtiovaltaa kansallisesta merkityksestään. Elokuva-alan puheissa medium esitettiin välineenä, jonka avulla voidaan saavuttaa laaja yleisö.¹³⁵⁰ ”Kansan pariin” pääseminen ja sen kulttuuriharrastuksen herättäminen oli ollut kulttuurieliitin tavoitteena 1800-luvulta alkaen, mutta nyt myös audiovisuaalinen media alkoi näyttäytyä sopivana välineenä tämän toteuttamiseksi. Jo ennen sotaa Suomen Kulttuurirahasto oli rahoittanut ”kulttuurikuvien” valmistamista suomalaisista taiteilijoista muiden muassa Wäinö Aaltonesta (*Kuvanveistäjä ja hänen työnsä*, Adams Filmi 1939).¹³⁵¹ Elokuva-alan lehdissä tällaista toimintaa kannustettiin, ja korostettiin sekä merkkihenkilöiden että historiallisten tapausten tallettamisen tärkeyttä.¹³⁵²

Keväällä 1945 Aleksis Kiven Seuran johtokunnan kokouksessa päätettiin, että seura ryhtyisi toimenpiteisiin ”elokuvan aikaansaamiseksi Aleksis Kiven

elämästä”. Myöhemmin kesällä kokouksessa raportoitiin, että suunnitteilla oli kuvaelämäkerta Kiven elämästä Otavan kanssa. Kummastakaan suunnitelmasta ei puhuttu enää itsenäisenä hankkeena johtokunnassa ensimmäisen kerran jälkeen, vaan ne näyttävät sulautuneen Suomi-Filmin hankkeisiin.¹³⁵³ Yhteistyö Suomi-Filmin kanssa mahdollisti sen, että Aleksis Kiven Seura sai puhuja-aseman julkisuudessa elokuvayhtiön rinnalla. Se antoi tilaisuuden paitsi tavoittaa ”suuri yleisö” myös kontrolloida sitä, miten Suomi-Filmi käytti puhuja-asemaansa ja määritteli kansallista suurmiestä.

Periaatteessa Suomi-Filmi myös suostui tähän kontrolliin. Seuraa edustavien asiantuntijoiden, V. Tarkiaisen, J. V. Lehtosen, Eino Kauppinen ja Alpo Routasuon ”tarkastama” käsikirjoitus oli takuu elokuvan autenttisuudesta ja laadusta sekä perusta Suomi-Filmin valistajan asemalle. Ennakkojulkisuudessa luotiinkin mielikuva yksimielisyydestä: Suomi-Filmin ja Aleksis Kiven Seuran yhteisesti määrittämä kansalliskirjailijan kuva oli oikea ja yhtenäinen. ”Ja kaikki pantiin tarkoin muistiin pikakirjoituksella, jotta mikään tähdellinen asia ei pääsisi unohtumaan”, kertoi Ilmari Unho käsikirjoituksen tarkastustilaisuudesta *Elokuvateatteri – Suomen Kinolehti* -lehdessä ja jatkoi, ”lopputuloksena oli täydellinen yksimielisyys ja vierainamme olleet viisaat miehet onnittelivat yhdestä suusta Elsa Soinia hyvin tehdystä työstä.”¹³⁵⁴ Tarkastustilaisuuden lisäksi V. Tarkiainen osallistui elokuvan lukuharjoituksiin tuotantotyön alkuvaiheessa pitämällä luennon Kivestä ja tälle läheisistä henkilöistä.¹³⁵⁵

Kulissien takana käytiin kuitenkin neuvottelua siitä, millaisena Aleksis Kivi ja hänen elämänsä tulisi kuvata. Elokuvantekijät ottivat kyllä huomioon asiantuntijoiden ”tarkoin muistiin kirjattuja” kommentteja käsikirjoituksesta, mutta eivät välttämättä taipuneet kaikkiin muutosesityksiin. Käsikirjoituksen tarkastustilaisuudesta kirjoitettujen muistiinpanojen mukaan Lehtonen, Kauppinen ja Tarkiainen puuttuivat erityisesti kielenkäyttöön, tapoihin ja tapahtumien historiallisuuteen. Elokuvan kielenkäyttöä siistittiin ehdotusten mukaisesti. Lisäksi Aleksiksen kiitosrepliikki Charlottalle tulevaisuudessa ostettavasta ruunasta ja hepenistä jätettiin pois Lehtosen jyrkän vastalauseen vuoksi. Lehtonen perusteli poistoa sillä, ettei se ”ole Kiveä”, mutta repliikin voisi myös tulkita vihjauksena Aleksiksen ja Charlottan suhteesta, joka olisi

ollut liian intiimi aihe elokuvaan. Toisaalta kaikki muutosesitykset eivät olleet kielenkäytön tai Kiven luonteen silottelua, esimerkiksi Lehtonen olisi halunnut Kivelle ”jonkun hummauskohtauksen”. Joitakin Tarkiaisen vierastamia epähistoriallisia kohtauksia tekijät halusivat kaikesta huolimatta sisällyttää elokuvaan, esimerkiksi Kiven ja Ahlqvistin kiistelyt jäivät toteutukseen dramatisoimaan juonta.¹³⁵⁶

Kulissientakainen keskustelu vilkastui, kun V. A. Koskenniemi ryhtyi kyslemään elokuvahankkeesta Aleksis Kiven Seuran johtokunnan ja kunniajäsenten kokouksessa 4.10.1946. Pöytäkirjan mukaan Koskenniemi oli ”kovin epäileväinen sen suhteen, palveleeko filmi Kiven muistoa”. Koskenniemen epäily elokuvaa kohtaan kohdistui erityisesti mediumin (audio)visuaalisuuteen ja sen vaikutusvaltaisuuteen: ”Visuaalinen kuva Kivestä voi vuosikausiksi turmella Kiven kuvan.” ”Filmi syrjäyttää kaikki kirjalliset esitykset.” Häntä arvelutti se, että olemalla mukana elokuvahankkeessa Seura ”antaisi siunauksensa väärälle kuvalle”. Koskennimen kannanotossa yhdistyi pelko ”banalisoinnin” uhasta, jonka vaikutusvaltaiseksi ymmärretty matala medium luo, sekä huoli siitä, että Seura yhdistyisi tuohon matalaan. Seuran ”siunaus” tarkoittaisi kontrollin puutetta tai sen oman kulttuurisen puhuja-aseman laskua. Lehtosen ja Jussi Snellmanin sovittavien ehdotusten jälkeen kokous päätti, ettei Seura ainaakaan heti vetäytyisi hankkeesta, vaan vaatisi Suomi-Filmiltä ennakkoesitystä, jolloin elokuvaa voitaisiin ”parantaa viime hetkellä leikkaamalla”.¹³⁵⁷

Suomi-Filmi myöntyi tähän Seuran toiseen kontrollikertaan. Seuran edustajille järjestetyn koenäytöksen jälkeen pidettiin neuvottelukokous, johon osallistuivat Seuran johtokunnan lisäksi V. A. Koskenniemi, V. Tarkiainen, J. V. Lehtonen sekä Ilmari Unho. Tarkiainen ja Lehtonen kritisoivat elokuvaa liiasta ”teatraalisuudesta” ja ”synkkyudesta”, sekä Kiven ja Lönnqvistin hahmojen yksipuolisuudesta. Lehtonen määritteli liiallisuuden ”filmaattisuudeksi”. Hänen mukaansa elokuvassa oli ”käytetty kaikki mahdolliset ja tavanomaiset tehokeinot”, millä hän viittasi elokuvan kerronnan ja ilmaisun keinoihin vahvistaa kohtausten tunnetehoa. Seuran johtokunnan jäsen Väinö Sola tulkitsi tämän kaupallisuuden vaatimukseksi: ”Kaupalliset näkökohdat pilaavat usein asian.”¹³⁵⁸

Tarkiaisen ja Lehtosen kielteiset reaktiot viittaavat siihen, etteivät he olleet käsikirjoitusta lukiessaan kiinnittäneet huomiota siihen, että elokuva tulisi näyttämään, kuulostamaan ja tuntumaan joltakin. Valmiissa elokuvassa tämä ”filmaattinen” menneisyyskuva Kivestä oli häiritsevän erilainen kuin professorien oma mielikuva, mutta heidän kontrollinsa ei ollut ulottunut siihen. He eivät kuitenkaan täysin tyrmänneet elokuvaa. Tarkiaisen pohdinnan mukaan ”elokuva vastaa ehkä Suomen kansan käsitystä Kivestä”. Lehtonen halusi puolestaan ”kiittää yrityksestä”.¹³⁵⁹

Seuran edustajat eivät halunneetkaan peräytyä yhteistyöstä, vaikka Koskeniemi, joka ei ollut ollut läsnä koenäytöksessä, suhtautui edelleen varauksellisesti Seuran tukeen elokuvalle. Johtokunnan jäsen, teatteri- ja elokuvaohjaaja Wilho Ilmari¹³⁶⁰ huomautti, että arvostelut tulivat liian myöhään, kommentteja olisi pitänyt voida esittää raakakopioista. Seura oli jo myös allekirjoittanut 10.10. pidettävän Aleksis Kivi -juhlan ja elokuvan ensi-illan kutsut. Näin ollen vetäytyminen olisi ollut kiusallista. Myös Seuran ja erityisesti julkisuudessa esiintyneiden Tarkiaisen ja Lehtosen auktoriteettiasema olisi kyseenalaistunut, jos Seura markkinoidusta asiantuntijatyöstään huolimatta ei olisi vaikuttanut tyytyväiseltä lopputulokseen.

Vaikka ratkaisu pitäytyä yhteistyössä näin ollen näyttää diplomaattiselta pakolta, ei Aleksis Kiven Seura suoranaisesti missään vaiheessa halunnut kiistää Suomi-Filmin puhuja-asemaa. Seuran johtokunnan tavoitteena oli Suomi-Filmin puhuja-aseman ja sen käytön kontrolli, mutta myös Suomi-Filmin puhuja-aseman hyödyntäminen yhteistyön avulla. Esimerkiksi idea yhteisestä Aleksis Kivi -juhlasta oli alun perin lähtöisin Seuran johtokunnasta.¹³⁶¹ Myös elokuvaan pettynyt professori Lehtonen päätyi neuvottelukokouksessa siihen, että Seuran ”nimen mainitseminen on sinänsä plussaa”.¹³⁶² Jos Suomi-Filmi perusti puhuja-asemansa Seuran korkeakulttuuriselle auktoriteetille, niin yhteistyön toinen osapuoli hyödynsi tämän puhuja-aseman mukanaan tuomaa julkisuutta. Koska kumpikin osapuoli hyötyi puhuja-asemasta, siitä ei aiheutunut kiistaa. Sen sijaan neuvottelua aiheutti se, kumpi määrittelee niitä mielikuvia menneisyydestä, joita tuosta puhuja-asemasta käsin esitetään.

Puhetta elokuvan suurmiehistä

Suomen Filmiteollisuuden ja Suomi-Filmin suurmieselokuvien tuotannot voidaan tulkita historiapolitiikaksi, mutta myös elokuvapolitiikaksi. Yhtiöt käyttivät menneisyyttä sekä tietynlaisten menneisyyskäsitteiden ja -kuvien luomiseen että oman ja elokuvateollisuuden aseman edistämiseen. Puhuja-asema historiakulttuurissa näyttäytyi todisteena elokuvan kansallisesta, korkeakulttuurisesta ja valistavasta tehtävästä, johon elokuva-alan tulisi saada valtion tuki. Suurmieselokuvien esittelyn ja markkinoinnin yhteydessä Suomen Filmiteollisuus ja Suomi-Filmi painottivat voimakkaasti tekevänsä merkittävää ja vaativaa kulttuurityötä, joka vaatii suuria resursseja.¹³⁶³ Eli puhuja-asema loi raskaita velvoitteita elokuva-alalle, joka kuitenkin oli halukas ottamaan ne vastaan. ”*Minä elän*”-elokuvan juhlaensi-illassa tähän pyrittiin viittaamaan varsin suorasukaisesti, kun ministeri Onni Hiltusen avajaispuheen luonnokseen oli kirjattu: ”Samalla kun yhtiö on ottanut kantaakseen näin raskaan taloudellisen riskin on tämä elokuvan valmistaminen myös eräänlainen koe. Sen saavuttamasta menestyksestä voidaan nähdä kannattaako tämäntapaisten kulttuurielokuvien valmistaminen meidän pienissä oloissamme. Toisenlaisten olosuhteiden vallitessa voisi valtio luonnollisesti voimakkaasti tukea tällaisten filmien valmistusta.”¹³⁶⁴ Myöhemmin Suomen Filmiteollisuuden toimitusjohtaja T. J. Särkkä puolestaan vastasi tähän kysymykseen *Kansan Kuvalehden* haastattelussa ja pettyneen kulttuuritoimijan hahmossa totesi, ettei kulttuurielokuvien valmistaminen kannata Suomessa.¹³⁶⁵

Pyrkiessään perustelemaan puhuja-asemansa vaativuutta elokuvien tekijöiden voi tulkita jopa yrittävän samastua kuvaamiinsa suurmiehiin. Thomas Elsaesser ja George F. Custen ovat tahoillaan esittäneet, miten amerikkalaisten elämäkertaelokuvien voidaan tulkita kertovan elokuvantekijöistä ja elokuvateollisuudesta itsestään.¹³⁶⁶ ”*Minä elän*”-elokuvan markkinoinnissa viitattiin suoraan Kiven ja tuotantoyhtiön samankaltaisuuteen: ”Tällä elokuvallaan haluaa suomalaisen elokuvan uranuurtaja kunnioittaa suomalaisen kirjallisuuden uranuurtajan muistoa!”¹³⁶⁷ Samoin ”*Minä elän*”-elokuvan ohjaaja Ilmari Unho kirjoitti pakinaluonnoksessaan, että suurmiehen kuvaaminen



taiteessa vaatii melkein samanlaista ”hengen voimamiestä” kuin on kuvattava kohdekin. Tosin hän vaatimattomasti epäilee omia kykyjään.¹³⁶⁸

Suomen Filmitöiden elokuvien tarinat kuvaavat kansallisen taiteen ja todellisen tunteen puolesta toimivia miehiä ja naisia, jotka joutuvat yhteisönsä painostamiksi, kuten yhtiö itse *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan suunnitteluvaiheessa. Jos tulkintaa viedään pidemmälle, voidaan Suomen Filmitöiden samastaa Emilie Björksténin rooliin. Emilie ymmärtää Runebergia taiteilijana ja inhimillisenä miehenä paremmin kuin kukaan muu, mutta yhteisö tuomitsee Emilien. Elokuvan piispattaren moitepuhe Emiliele on kuin terävöitetty versio professorien vetoomuksesta Särkkälle: ”...[E]ttä olet vetänyt alas lokaan hänet, johon koko maa katsoo kuin kuninkaaseen, tahrannut hänen kirkkaan kruununsa.” Toisaalta, kuten Elsaesser on todennut, tällainen tulkinta tekee elokuvatekstistä anekdootin. Sen sijaan Elsaesser korostaa sitä, miten elämäkertaelokuvien henkilökeskeisyys johdattaa huomion henkilöön ja inhimilliseen historiallisten tai taloudellisten voimien sijasta.¹³⁶⁹ Vaikka elokuvatuotantoa Suomessa ei voi verrata Hollywoodin laajaan studiosysteemiin, voidaan ajatella, että rinnastuessaan 1800-luvun kulttuuritoimijoihin elokuvayhtiöt häivyttivät näkyvistä taloudelliset intressinsä. Samalla

Elokuvan suurmies
kansallisten suur-
miesten joukossa?
Tuottaja-ohjaaja
T. J. Särkkä ja
Balladi-elokuvan
suurmieshaamot.

ne luonnollistivat ajatuksen 1900-luvulle jatkuvasta kansallisen kulttuurin rakentamisprojektista, jossa nyt myös elokuvalla oli toimija-asemansa.

Runon kuningas ja muuttolintu ja ”*Minä elän*” -elokuvien tuotantoprosessit ja niiden myönteinen aikalaisvastaanotto kertovat historiakulttuurin ja elokuvan suhteesta. *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuva osoitti, että elokuvatekijöiden oli mahdollista toimia historiakulttuurissa ja omaksua aiemmin vain korkeakulttuurin piirissä hallittuja puhuja-asemia. Elokuva-ala itse esitti, että puhuja-asemat historiakulttuurissa ovat sen kansallinen velvollisuus. Elokuvien myönteinen aikalaisvastaanotto puolestaan viittasi siihen, että elokuva yleensä voitiin ymmärtää, ei ainoastaan mahdollisena vaan myös luontevana keinona määrittää ja kokea yhteistä kansallista menneisyyttä.

Miltä menneisyys tuntuu?

Menneisyyskokemuksen politiikka

Menneisyyskokemuksia tuottava historiallinen elämäkertaelokuva on riippuvainen kulttuurisesta muistista, ilman sitä uskottavaa kokemusta menneisyydestä ei voi syntyä. Historiallinen elämäkertaelokuva kierrättää ja vahvistaa kulttuurisen muistin merkityksiä, representaatioita ja käsityksiä, mutta myös ilmaisutapoja, konventioita, joiden avulla menneisyyttä audiovisuaalisesti esitetään. Elokuvien ennakkojulkisuus sekä aikalaiskritiikin paljastamat odotukset kertoivat siitä, että suomalaisessa elokuvakulttuurissa oli omakuttu kansainvälisen elokuvateollisuuden tavat esittää menneisyyttä. Elokuvalliseen menneisyyden esittämiseen liittyi konventioita ilmaisun tavoista ja volyymistä, siitä miten uskottavaa menneisyyden kuvaa rakennettiin kamera-työn ja näyttämöllepanon keinoin sekä näitä keinoja tehostaen. Tämän lisäksi konventioita liittyi siihen, miten menneisyyskokemusta rakennettiin elokuvan ulkopuolella, elokuvakulttuurin käytännöissä. Tällaisia käytäntöjä olivat esimerkiksi tähtikuvan muokkaaminen ja hyödyntäminen tulevaa elokuvaa varten tai mielikuvan rakentaminen elokuvan autenttisuudesta.

Samalla kun historiallinen elämäkertaelokuva kierrättää kulttuurisen muistin sisältöjä ja muotoja se myös materialisoi ne, muokkaa niitä ja osallistuu näin neuvotteluun kulttuurisen muistin aineksesta. Elokuva rakentaa kokemuksellista suhdetta menneisyyteen näiden sisältöjen ja muotojen avulla. Konventioiden avulla voidaan esittää totutulla tavalla, mutta myös painottaa jotakin, samalla luonnollistaen tämä painottaminen, juuri koska kyse on tutusta konventiosta.

Elokuville usein käytetty spektakelisointi suuntaa katsojien huomiota. Se on samalla kannanotto siihen, että menneisyydessä on jotakin spektaakkelin tuntua synnyttävää. Suomi-Filmin elämäkertaelokuvissa spektakelisointi

painottaa perinteistä kansallismaisemaa ja tiettyjä ihmisiä. ”*Minä elän*” -elokuvassa suurmies asetetaan speктаakkelin tuntua tavoittelevan kuvan keskipisteeksi. *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvassa ilmaisun konventiot puolestaan painottavat häjyjen roolia Pohjanmaan ja pohjalaisuuden menneisyydessä. Suomi-Filmin elämäkertaelokuvien spektakelisoinnin kohteet osoittavat sellaisia menneisyyden kohteita katsojien hämmästeltyväksi ja audiovisuaaliseksi nautinnoksi, joita yhtiö oli myös julkisuudessa määrittänyt arvokkaiksi. Toisaalta elokuvat eivät niinkään ole tuottaneet uusia arvokkaita menneisyyden kohteita vaan kierrättäneet vakiintuneita tapoja nähdä esimerkiksi kansallinen, omaleimainen maisema erityisenä. Suomen Filmitöllisyyden ja Fenno-Filmin elokuvissa speктаakkelin tuntua mahdollistavat kohtaukset ja ilmaisun keinot, jotka ovat olleet tyypillisiä historiallisille elokuville. Katsojien huomiota ohjataan nautinnollisille lukureiteille: Suomen Filmitöllisyyden elokuvissa tanssiaisten loistoon, ylellisiin pukuihin, hämmästeltyvään musiikkiin, *Hallin Janne* -elokuvassa outoon, kiehtovaan ja jännittävään Siperian-vankileiriin.

Historiallisten elokuvien materiaalista ylellisyyttä on selitetty menneisyyden tuotteistamisen ajatuksella. Amerikkalaisten elokuvien spektakelisoitu menneisyyden kuvasto saattoi yhdistyä suoraan tavaratalojen rinnakkais-tuotteisiin tai vaatteiden markkinointiin.¹³⁷⁰ Suomalaisessa 1940–1950-lukujen kontekstissa kyse oli ennemminkin katseella ja kuunnellen kuluttamisesta, jolloin speктаakkelin tuntu kanavoi konsumeristista halua pula-aikana.¹³⁷¹ Toisaalta spektakelisoitu menneisyyden kuvasto ei jäänyt vain pula-ajan mielihyvän lähteeksi. *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvan yksityiskohtien runsauden mahdollistama speктаakkelin tuntu kertoo siitä, että tämä tapa kuvata menneisyyttä ja ymmärtää se viihdyttäväksi ajanvietteeksi oli vakiintunut konventioksi.

Suomi-Filmin ja Suomen Filmitöllisyyden elokuvissa käytetyt konventiot suunnata katsojien huomiota eivät kuitenkaan ole yksiselitteisen erilaisia. Suomi-Filmin elokuvien kansallismaisemien spektakelisoinnin voidaan myös tulkita kutsuvan konsumeristista, maisemanäkymiä kuluttavaa turistista katsetta. Suomen Filmitöllisyyden elokuvissa menneisyydestä osoitetaan spek-

taakkelin tuntua synnyttäviä hetkiä ja asioita, jotka on kulttuurisesti määritelly arvokkaiksi kuten *Ballaadissa* taidemusiikki ja ensimmäisen suomalaisen oopperan ensi-ilta tai *Tanssi yli hautojen* -elokuvan keisarin vakuutus.

Viime vuosituhannen lopun *heritage*-elokuvista käyty keskustelu nosti esiin historiallisiin elokuviin sisältyvän poliittisuuden. Andrew Higson on ensimmäisissä tulkintoissaan väittänyt, että *heritage*-elokuvat esittävät yksipuolisen, elitistisen ja konservatiivisen kuvan kansallisesta menneisyydestä.¹³⁷² Muiden muassa Claire Monk on kritisoinut Higsonin tulkintaa elokuvista liian yksipuoliseksi.¹³⁷³ Sittenmin Higson on lieventänyt väitettään ja myöntänyt elokuvien monitulkintaisuuden, mutta hän on edelleen pysynyt tulkinnassaan, jonka mukaan elokuvien loistelas näyttämöllepano rakentaa erilaista menneisyyskokemusta¹³⁷⁴ kuin tarinat, jotka usein käsittelevät menneisyyden alistavia sukupuoli- ja seksuaalirajoja. Higsonin mukaan elokuvissa menneisyydestä tulee ongelmaton, eliitin ”hyväksikäytön historia pyyhitään pois spektakelisoidun esittämisen avulla”.¹³⁷⁵

Runon kuningas ja muuttolintu ja *Ballaadi*-elokuviin soveltamani kultivoitunut idyllin tuntu, menneisyyden nautinnollisuus ja ihanuus, myötäilee Higsonin käsitystä *heritage*-elokuville tyypillisestä menneisyyden idealisoinnista. Menneisyyden ihanuus ei silti poista monitulkintaisuuden mahdollisuutta. Elokuvien ilmaisutyyli tai tunnut eivät ole poliittisia, mutta ne voidaan politisoida, kun ne yhdistyvät tiettyihin teemoihin tai tulkintakonteksteihin. Esimerkiksi suomalaisessa keskustelussa historialliset elokuvat politisoitiin selkeästi vasta toisen maailmansodan jälkeen, tätä ennen *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan ”miellyttävyys” ei niinkään näyttäytynyt poliittisena tulkintana menneisyydestä.¹³⁷⁶

Sen sijaan Andrew Higsonin ajatus siitä, että elokuvan näyttämöllepano voisi antaa erilaisen mielikuvan menneisyydestä kuin sen tarina, näyttää saavan osin tukea suomalaisista historiallisista elokuvista. Elokuvien teemat ja moodit, joita käsittelin luvussa 11, voivat tarjota toisenlaisia lukureittejä kuin elokuvien mahdollistamat menneisyyskokemukset. Esimerkiksi *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvassa häyjen audiovisuaalinen spektakelisointi marginalisoi opettavaisen teeman. Menneisyyskokemus mahdollistaa rakennetuista

menneisyyden kuvista ja äänistä syntyvän audiovisuaalisen mielihyvän, oli elokuvan teema miten traaginen tai harras tahansa. Toisaalta pääosin menneisyyden tuntu useimminkin vahvistaa elokuvan teemaa, esimerkiksi elokuvien *Ballaadi* ja *Tanssi yli hautojen* melodraama saa volyymiä ja painoarvoa loppukohtauksen spektakelisoinnista.

Jos elokuvien menneisyyden teemat kertovat siitä, millaisia menneisyys ja ajankulu ovat olleet, niin menneisyyskokemus määrittää suhdetta nykyisyyden ja menneisyyden välillä. Kultivoidun idyllin tuntu osoittaa ihanaan, mutta nykyhetkestä poikkeavaan menneisyyteen. Arvostettu menneisyyden perintö materialisoituu ihailtavaksi esitettyjen kuvien ja äänten kautta. Speaktaakkelin tuntu mahdollistaa kahdensuuntaisen suhteen. Toisaalta poikkeavan loistelas tai jännittävä menneisyys alleviivaa eroa itsestään selvän nykyhetken ja hämmästyttävän menneisyyden välillä. Toisaalta spektakelisointi saattaa kohdistaa huomiota asiaan, joka spektakelisoinnilla osoitetaan mahtavaksi, ajattomaksi. Myös tähtikokemus suuntaa katsetta aika-akselilla. Toisaalta *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvassa kerronnan lähelle asemoima tähti Ansa Ikonen johdattaa katsojan toiseen aikaan, nautinnolliseen menneisyyteen. Toisaalta taas tähti menneisyydestä, kuten Leif Wagerin Aleksanteri 1, suuntaa huomiota nykyisyyteen. Tähtikokemus kaventaa menneen ja nykyhetken eroa.

Elokuvat tarjoavat myös hetken kokemuksia, attraktion tuokioita, jolloin menneisyys näyttää olevan hämmentävästi läsnä, esimerkiksi uskottavan henkilöhahmon näyttäytyessä tai historiallisen hetken rekonstruoituessa valkokankaalle. Tällöin aikaperspektiivi katoaa ja menneisyys ja nykyisyys ovat kuin yhtä.

Historiallisten elämäkertaelokuvien mahdollistamien menneisyyskokemusten avulla neuvotellaan siitä, miten menneisyyteen pitää suhtautua, ja mihin menneisytydessä katse kohdistuu. Mutta menneisyyskokemus mahdollistaa myös leikin menneisyydellä. Katsoja voi kuvitella menneisyyden olevan yhtäkkisesti läsnä, menneisyyttä voi ihailla, hämmästellä ja sen kuvista ja äänistä voi nauttia.





v. Aikakoneen matkassa

OLEN TÄSSÄ TUTKIMUKSESSA TARKASTELLUT elokuvan ja menneisyyden suhdetta analysoimalla suomalaisia vuosina 1937–1955 tuotettuja elämäkertaelokuvia ja niiden esittämiä tarinoita menneisyydestä. Kun tutkimusongelmanani on ollut tutkia elämäkertaelokuvia osana historiakulttuuria, olen ymmärtänyt elokuvan yhdeksi kulttuurin osa-alueeksi, jossa yhteisön suhdetta menneisyyteen työestetään. Näin elokuva osallistuu yhteisön kulttuurisen muistin tuottamiseen, ylläpitämiseen ja muokkaamiseen.

Olen tuonut käsitteen historiakulttuuri elokuvatutkimukseen laajentaakseni näkökulmaa ”elokuvallisesta menneisyyden käytöstä”¹³⁷⁷. Haluan nostaa esiin elokuvan osana laajempaa, intertekstuaalista- ja mediaalista menneisyyden käsittelymuotojen verkostoa. Menneisyyden kuvat ja käsitykset kiertävät ja muokkautuvat tässä verkostossa. Historiakulttuurin tarjoama laajempi perspektiivi auttaa hahmottamaan sekä yhteisiä että elokuvalle tyypillisiä tapoja työstää menneisyssuhdetta. Se myös paljastaa hierarkkiset suhteet eri muotojen välillä.

Historiakulttuurin tulkintakehys tarjoaa ajallisesti pitkän perspektiivin menneisyyden käyttöön. Elokuvan voi nähdä suhteessa niin van-hempiin kuin ajankohdan vallitseviin historiakulttuurin muotoihin, kuten 1800-luvun suurmieskulttiin tai sodanjälkeiseen kansanperinteen renessanssiin. Laajempi näkökulma mahdollistaa jatkuvuuksien ja muutosten tarkastelun. Se tuo näkyväksi, miten elokuva kierrättää aiempia tapoja kuvata menneisyyttä ja mahdollistaa uusia. Se tuo ilmi eri historiakulttuurin muotojen välisten suhteiden muutokset. Käsite historiakulttuuri myös muistuttaa siitä, ettei menneisyys ole ainoastaan välineellinen käytön kohde. Se on jotakin kulttuurissa läsnä olevaa, joka vaatii huomiota ja jatkuvaa merkityksellistämistä.

Elovakulttuurin ja historiakulttuurin vuorovaikutus

SF-Uutisten nimimerkki Sulka piti elokuvaa poikkeuksellisenä mediumina tavoittaa menneisyys lehden alkuvuoden 1937 pääkirjoituksessaan. Kuin lentokone se kiittää ajassa ja mahdollistaa omalaatuisten kokemuksen suurille ihmismäärille. Sulan retoriikassa elokuva oli moderni, nykyajan medium, joka oli samalla kertaa kansallisen kaupallisen toiminnan että ”hengenviljelyn” väline. Sulan promovoima kotimainen, erityisesti Suomen Filmitöiden, elokuvatuotanto valitsi aiheita ”kansallisesta kulttuuristamme tahi historias-tamme” ja kilpaili ulkomaisten tuotantojen kanssa.¹³⁷⁸

Sulan pääkirjoitus kuvastaa elokvakulttuurin ja historiakulttuurin välistä dialogia 1930-luvun lopulta 1940-luvun alkupuolelle. Menneisyyden käsittely oli nousevalle suomalaiselle elokvateollisuudelle ajankohtainen ja kiinnostava aihepiiri. Historialliset romaanit ja menneisyyskuvaukset eri muodoissaan olivat yleisön suosiossa, joten historiallisten elokvienkin voitiin olettaa puhuttelevan katsojakuntaa. Historiakulttuurissa vallitsevan suomalaiskansallisen näkemyksen mukaiset aiheet, kuten suomalainen muinaisuus tai kansalliset suurmiehet, olivat tunnistettavia ja herättivät mielenkiintoa. Tämän lisäksi kansalliseksi ymmärretty aihepiiri antoi elokvaproduktiolle ja tuotantoyhtiölle prestiisiä, joka auttoi perustelemaan elokvayhtiön asemaa sekä alan sisäisessä kilpailussa että kulttuurissa yleensä.

Historiallinen elokuva oli samalla osoitus yhtiön noususuhdanteesta, sen resursseista ja ammattitaidosta. Filmaamalla paljon työtä vaativan elämäkertaelokuvan yhtiö todisti, että se on varteenotettava kilpailija ulkomaisille elokville ja että sen tuotanto on nykyajan kansainvälisellä tasolla. Historiallinen elokuva oli merkki suomalaisen elokvatuotannon laadusta ja tasosta.

Toisen maailmansodan jälkeen ja 1950-luvulle tultaessa historia- ja elokuva-

kulttuurin liitto ei ollut enää yhtä kitkaton. Jos 1940-luvun alussa historiallinen elämäkertaelokuva kertoi nykyhetken tasolla olevasta ammattimaisesta laadusta, niin vuosikymmen myöhemmin historiallinen aihepiiri oli entistä useammin osoitus jälkeenjääneisyydestä. Elokvakulttuurin mielipidevaikuttajat, erityisesti nuoren polven elokuvakriitikot suhtautuivat kielteisesti varsinkin romanttisiin menneisyyskuvauksiin. He kaipasivat nykyhetken yhteiskunnallisia aiheita ja pitivät niitä kansallisen elokuvan laadun takeina.

Lisäksi tilanteeseen vaikuttivat muutokset historiakulttuurissa. Toisen maailmansodan jälkeisessä poliittisissa olosuhteissa ei ollut enää selvää, miten kansallisesta menneisyydestä olisi puhuttava ja mitä siitä olisi sopivaa sanoa julkisuudessa. Suomalaiskansallinen menneisyyskuvaus ei myöskään enää ollut taattu tapa puhutella yleisöä, josta osa oli sodan kuluessa väsynyt ylevään isänmaallisuuteen.

Tarkastelemissani elämäkertaelokuvissa tapahtuneet muutokset kertovat, että tuotantoyhtiöiden ratkaisu tilanteeseen oli jatkuvuuden korostaminen. Jo elämäkertaelokuvien pieni nousukausi 1940–1950-lukujen taitteessa osoittaa, että kansallisen menneisyyden käsittelyä pidettiin edelleen mielekkäänä ja katsojia puhuttelevana aiheena. Sana kansallinen vain alkoi määrittyä toisin. Elämäkertaelokuvien päähenkilöiksi valittiin erilaisia hahmoja, kansanmiehiä ja ajanvietetaiteilijoita, jolloin jatkuvuuden ja kansallisen kehityksen taakajiksi nousivat ”tavalliset” ihmiset. Jos ennen sotaa päähenkilön ympärille asettuva kansakunta oli yläluokkainen sekä kieli- ja luokkarajoja häivyttävä, niin sodan jälkeen se oli rahvaan ja talonpoikien kansakunta. Samalla aiempien elämäkertaelokuvien ylevä isänmaallisuus vaihtui kansanomaiseen, paikalliseen ja arkiseen.

Toisaalta elokuva- ja historiakulttuurin välinen vuorovaikutus ei ollut täysin ongelmaton ennen sotaakaan. Analyysini *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan herättämästä keskustelusta osoittaa, miten elokuva-alaa ja erityisesti Suomen Filmitöllisyyttä pidettiin kulttuurieliitin piirissä matalan ajanvietteen edustajana ja siten sopimattomana historiakulttuurin toimijana. Kyse ei ollut kuitenkaan ainoastaan siitä, että matalan alueen toimijalla ei haluttu antaa valtuuksia määritellä kansallista menneisyyttä. Eliitin kannalta

uhkaavaa oli se, että arvokkaaksi ymmärrettyä menneisyyttä kuvattaisiin matalan ajanvietteen keinoin ja säädyllisyyden rajoja uhmaten. Suomen Filmitieteollisuuden hanke toi näkyviin ja testasi rajaa korkean, vakavana pidetyn ja matalana pidetyn historiakulttuurin välillä.

Menneisyyttä oli kuvattu elokuvan keinoin aiemminkin, esimerkiksi 1930-luvun isänmaallisissa draamoissa *Jääkärien morsian* (Sarastus 1931, Suomi-Filmi 1938), *Akivistit* (Suomi-Filmi 1939) ja *Helmikuun manifesti* (SF 1939) tai komediassa *Sysmäläinen* (Suomi-Filmi 1938). Perinteisiä kansantapoja oli tallennettu muun muassa Kansatieteellinen Filmi Oy:n dokumenttifilmeille. Myös tunnetut kulttuuripersoonat olivat esiintyneet dokumenttifilmeissä (*Jean Sibelius kotonaan* [Aho & Soldan 1927], *Kuvanveistäjä Ville Vallgren* [Suomi-Filmi 1930], *Otto Manninen ja Anni Swan* [Kulttuurifilmi Kurki Oy 1933]). Historialliset elokuvat oli kuitenkin voitu ymmärtää historiallisten näytelmien tapaan fiktioiksi ja yksityisen henkilön kuvaukset harkituiksi julkisuuden esiintymisiksi.

Suomen Filmitieteollisuuden suunnittelema historiallinen elämäkertaelokuva yhdistäisi faktaa ja fiktiota, julkista ja yksityistä, vakavana pidettyä ja romanttista. Tämä yhdistelmä oli kontrolloimaton, uusi haaste kulttuurieliitille, joka oli kiinnostunut siitä, miten vakavana ja faktuaalisena pidettyä menneisyyttä määriteltiin. Vaikka kulttuurieliitti ei pystynytkään kontrolloimaan Suomen Filmitieteollisuuden elokuvahanketta, on elokuvan varovainen Runeberg-kuvaus sovinnaisempi kuin eliitti ja lehdistö olivat pelänneet. Loppujen lopuksi kriitikot pitivät *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan Runeberg-romanssia soveliaasti esitettynä ja viehättävänä.

1940-luvun kuluessa raja matalan ja korkean välillä alkoi muotoutua yhä selkeämmäksi niin elokuva- kuin historiakulttuurissa. Sodan jälkeen jako vakavan, autenttisen, tieteellisen ja tunteenomaisten, mielikuvituksellisen, tendenssimäisen menneisyyskuvauksen välillä jyrkkeni historiakulttuurissa. Elokuvakulttuurissa esitetyt uudet laatukriteerit ja vaatimukset kansalliselle elokuvalla näkyivät myös elämäkertaelokuvien vastaanotossa. Niin Suomi-Filmin *Ruusu ja kulkuri* kuin Suomen Filmitieteollisuuden *Tanssi yli hautojen* -elokuva aiheuttivat ärtymystä kriitikoissa yhdistämällä tunteenomaisten,

feminiiniseksi tulkittu ja vakavan, maskuliiniseksi ymmärretyn menneisyyskuvauksen.

Tarkastelemieni elämäkertaelokuvien perusteella näyttää siltä, että elokuvatuotanto vastasi kritiikkiin, sillä 1950-luvulle tultaessa historialliset elokuvat jakaantuivat yhä selvemmin vakavina pidettyihin menneisyyskuvauksiin, kuten klassikkoadaptaatioihin tai sotaelokuvaan sekä ajanvietteeksi luokiteltuihin kertomuksiin kuten seikkailu-, musiikki- ja pukuelokuvaan. Ajan historialliset elämäkertaelokuvat eivät enää uhmanneet matalan ja korkean välille syntynyttä rajaa, vaan elokuvat ymmärrettiin useimmiten ajanvietteeksi, jossa henkilön elämästä sopikin kertoa fiktiivisin keinoin. Elokuvat ja niiden julkinen reseptio viittaavat siihen, että elokuvakulttuuri osaltaan vahvasti historialliseen kulttuurin jakoa korkeaan (vakavasti otettavat historianesitykset) ja matalaan (historianesitykset mielikuvituksellisenä ajanvietteenä).

Se, miten Suomen Filmitöiden elämäkertaelokuvien perusteella näyttää siltä, että elokuvatuotanto vastasi kritiikkiin, sillä 1950-luvulle tultaessa historialliset elokuvat jakaantuivat yhä selvemmin vakavina pidettyihin menneisyyskuvauksiin, kuten klassikkoadaptaatioihin tai sotaelokuvaan sekä ajanvietteeksi luokiteltuihin kertomuksiin kuten seikkailu-, musiikki- ja pukuelokuvaan. Ajan historialliset elämäkertaelokuvat eivät enää uhmanneet matalan ja korkean välille syntynyttä rajaa, vaan elokuvat ymmärrettiin useimmiten ajanvietteeksi, jossa henkilön elämästä sopikin kertoa fiktiivisin keinoin. Elokuvat ja niiden julkinen reseptio viittaavat siihen, että elokuvakulttuuri osaltaan vahvasti historialliseen kulttuurin jakoa korkeaan (vakavasti otettavat historianesitykset) ja matalaan (historianesitykset mielikuvituksellisenä ajanvietteenä).

Se, miten Suomen Filmitöiden elämäkertaelokuvien perusteella näyttää siltä, että elokuvatuotanto vastasi kritiikkiin, sillä 1950-luvulle tultaessa historialliset elokuvat jakaantuivat yhä selvemmin vakavina pidettyihin menneisyyskuvauksiin, kuten klassikkoadaptaatioihin tai sotaelokuvaan sekä ajanvietteeksi luokiteltuihin kertomuksiin kuten seikkailu-, musiikki- ja pukuelokuvaan. Ajan historialliset elämäkertaelokuvat eivät enää uhmanneet matalan ja korkean välille syntynyttä rajaa, vaan elokuvat ymmärrettiin useimmiten ajanvietteeksi, jossa henkilön elämästä sopikin kertoa fiktiivisin keinoin. Elokuvat ja niiden julkinen reseptio viittaavat siihen, että elokuvakulttuuri osaltaan vahvasti historialliseen kulttuurin jakoa korkeaan (vakavasti otettavat historianesitykset) ja matalaan (historianesitykset mielikuvituksellisenä ajanvietteenä).

Se, miten Suomen Filmitöiden elämäkertaelokuvien perusteella näyttää siltä, että elokuvatuotanto vastasi kritiikkiin, sillä 1950-luvulle tultaessa historialliset elokuvat jakaantuivat yhä selvemmin vakavina pidettyihin menneisyyskuvauksiin, kuten klassikkoadaptaatioihin tai sotaelokuvaan sekä ajanvietteeksi luokiteltuihin kertomuksiin kuten seikkailu-, musiikki- ja pukuelokuvaan. Ajan historialliset elämäkertaelokuvat eivät enää uhmanneet matalan ja korkean välille syntynyttä rajaa, vaan elokuvat ymmärrettiin useimmiten ajanvietteeksi, jossa henkilön elämästä sopikin kertoa fiktiivisin keinoin. Elokuvat ja niiden julkinen reseptio viittaavat siihen, että elokuvakulttuuri osaltaan vahvasti historialliseen kulttuurin jakoa korkeaan (vakavasti otettavat historianesitykset) ja matalaan (historianesitykset mielikuvituksellisenä ajanvietteenä).

Jos Suomen Filmitöiden elämäkertaelokuvien perusteella näyttää siltä, että elokuvatuotanto vastasi kritiikkiin, sillä 1950-luvulle tultaessa historialliset elokuvat jakaantuivat yhä selvemmin vakavina pidettyihin menneisyyskuvauksiin, kuten klassikkoadaptaatioihin tai sotaelokuvaan sekä ajanvietteeksi luokiteltuihin kertomuksiin kuten seikkailu-, musiikki- ja pukuelokuvaan. Ajan historialliset elämäkertaelokuvat eivät enää uhmanneet matalan ja korkean välille syntynyttä rajaa, vaan elokuvat ymmärrettiin useimmiten ajanvietteeksi, jossa henkilön elämästä sopikin kertoa fiktiivisin keinoin. Elokuvat ja niiden julkinen reseptio viittaavat siihen, että elokuvakulttuuri osaltaan vahvasti historialliseen kulttuurin jakoa korkeaan (vakavasti otettavat historianesitykset) ja matalaan (historianesitykset mielikuvituksellisenä ajanvietteenä).

oli yhteiset intressit kulttuurieliitin kanssa ja joka oikeastaan oli osa kulttuurie-liittiä. Toisaalta kulissien takana käytiin neuvotteluja siitä, miten menneisyyttä olisi kuvattava, eikä Suomi-Filmi ollut valmis taipumaan täysin tutkijaeliitin määräysvaltaan.

Suomen Filmiteollisuuden ja Suomi-Filmin suurmieselokuvista käydyt neuvottelut ovat esimerkki siitä, miten elokuvayhtiöt historiakulttuurin toimijoina herättivät epäluuloja tai tarvetta kontrollin. Silti elokuvayhtiöt voivat kaikesta huolimatta toteuttaa hankkeensa, eli niillä oli resursseja ja keinoja toimia historiakulttuurissa. Tosin on muistettava, että niiden tuottamat historiallisten elämäkertaelokuvien aiheet ja teemat edustivat valtakulttuuria, eli historiakulttuurissa vallitsevia käsityksiä. Vaikka *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuva vihjaa kansallisrunoilijan häilyvästä moraalista, *Tanssi yli hautojen* -elokuvan venäläiskuva on Neuvostoliitto-myönteisen ulkopolitiikan linjan vastainen tai *Säkijärven polkka* -elokuva viittaa arkaluontoiseen Viipurin menetykseen, ei elokuvia kuitenkaan tulkittu sensuurisäädösten vastaisiksi, eikä niitä voi pitää vastakulttuurin tai vaihtoehtokulttuurin menneisyyskuvauksina. Siksi elokuvahankkeet eivät ehkä niinkään kerro historiakulttuurin vapaamielisyydestä kuin siitä, että kaupallinen elokuva oli aikalaisnäkökulmasta luonteva osa historiakulttuuria. Ei ollut mitään syytä estää menneisyyden kaupallista hyödyntämistä, jos siihen ei ollut juridista perustetta.

Lisäksi elokuva-ala ei ollut vain uhka eliitille. Elokuva-alan resurssit ja toimintamahdollisuudet historiakulttuurissa kiinnostivat myös kulttuurie-liittiä. Ennen television yleistymistä elokuva radion ohessa oli ainoita julkisia historiakulttuurin muotoja, joka tavoitti laajoja yleisöjoukkoja lähes samanaikaisesti. Aleksis Kiven Seuran aktiivinen osallistuminen tuotantoon ja ensi-iltajärjestelyihin kuvaa sitä, miten Seura kaikin keinoin halusi hyödyntää Suomi-Filmin resursseja ja julkisuuskoneistoa. Elokuva tarjosi sille väylän julkisuuteen, eli se mahdollisti Seuran näkyvyyden julkisessa historiakulttuurissa.

Yksilötarina rakentaa yhteisön identiteettiä

Kuten analyysini osoittaa, keskeistä 1930–1950-lukujen suomalaisissa elämäkertaelokuviissa on se, että suurin osa niistä kertoo yksilötarinan avulla kansakunnan tarinaa. Ne toteuttavat yhtä historiakulttuurille tyypillisenä pidettyä tehtävää: yhteistä menneisyyttä käsittelemällä rakennetaan yhteisön identiteettiä. Yhteisön tärkeys näkyi siinä, kenen elämä oli kelpoinen kerrottavaksi. Elokuvien päähenkilöiksi on valittu sellaisia henkilöitä, jotka aikalaiskontekstissa ymmärrettiin kansallisesti merkittäviksi tai jotka elokuvassa määrittivät sellaisiksi. J. L. Runeberg ja Aleksis Kivi kuuluivat suurmieskaanoniin, Fredrik Pacius ja Abraham Ojanperä edustivat kansallista korkeakulttuuria. Rekilauluista tuttu Antti Isotalo puolestaan rakennetaan elokuvassa ylpeän suomalaisen talonpojan perikuvaksi ja Vili Vesterinen kansan kulttuurin ylläpitäjäksi. Jos elämäkertojen päähenkilö ymmärretään Henry M. Taylorin tapaan kaksinaisena, reaalisena yksityishenkilönä ja julkisena symbolihahmona, niin näiden elämäkertojen päähenkilöiden julkinen hahmo symboloi kansallista identiteettiä ja siihen liitettyjä arvoja.

Elämäkerran kansallisesti merkittävä päähenkilö jäsentää kansakunnan tarinan. Ensinnäkin kansakunnan kehitys ja yksilön rooli hahmottuvat yksilötarinan avulla. Yksilö saattaa olla historian voimien armoilla kuten aatelineen Klaus Kurki tai kulttuurin kierron yhtenä rattaana kuten muusikko Vili Vesterinen. Tai sitten hän on kehityksen alkuunpanija kuten säveltäjä Pacius tai kirjailija Kivi. Toiseksi elämäkerta asettaa yksilön ja yhteisön oikeille paikoilleen. Poikkeusyksilö on mies, jonka paikka on julkinen historia. Hän on yhteisöstä erillään, sen yläpuolella ja ihailun kohde. Yhteisön ihailua symboloivat erityisesti naiset, jotka ihailullaan todistavat poikkeusyksilön miehisyydestä. Poikkeusyksilön asema edellyttää, että hän luopuu yksityisestä elämästään,

uhrautuu yhteisön puolesta. Tayloria mukailleen poikkeusyksilön on luovutettava reaalisesta, kuolevaisesta minästä, jotta hänestä voisi tulla julkinen, symbolinen hahmo, joka jää kuolemattomana kansakunnan historiaan.

Toisaalta 1940- ja 1950-lukujen taitteessa ja sen jälkeen ensi-iltaan tuli kaksi elämäkertaa, joissa yksilön kansallinen rooli jää viitteenomaiseksi tai sitä ei ole lainkaan. Kuten olen analyysissäni osoittanut, elokuvissa *Hallin Janne* ja *Mä oksalla ylimmällä* päähenkilö ei työstä yhteisön kansallista identiteettiä vaan yksilön identiteettiä. Jannen miehistymiskertomus muokkaa hänestä kunnon miehen esimerkin. Sen sijaan menneisyyden menetysten kanssa kamppaileva Gabriel symboloi elämän merkityksen etsimistä. Tässä mielessä elokuvat edustavat niin kutsuttua modernia elämäkertaa, jossa tarkastelun kohteena on yksilön sielunelämä, mutta eivät samalla tavalla. Jos Jannen tarina kuvaa tavallisen nuoren miehen identiteetin etsintää, Gabrielin potee modernin yksilön eksistentiaalista tuskaa.

Elämäkertaelokuvien syklien hiipuminen 1950-luvun kuluessa viittaa siihen, että elämäkerrallisella yksilötarinalla ei ollut enää yhtä keskeistä asemaa elokuvatuotannossa, haluttiin sitten määrittää kansakunnan menneisyyttä tai kuvata yksilön ongelmia. Voidaankin pohtia, liittyykö elämäkertojen syklien synnyn ja katoamisen logiikka yhteiskunnallisten tai kulttuuristen kriisien esiintymiseen, kuten Henry M. Taylor Jan Romeinia lainaten esittää.¹³⁷⁹ Tällöin elämäkerran kaksinaisen hahmon symbolinen tehtävä ilmentäisi erityisesti kriisiaikojen identiteettityötä.

Kertoisiko vuosituhannen taitteen suomalaisten elämäkertaelokuvien ja televisiosarjojen nousukausi siis kannattavan syklikierron lisäksi kansallisen identiteetin ja yksilön ja yhteisön suhteiden laajemmasta uudelleenmäärittelyn tarpeesta maailmanpoliittisesti muuttuvissa oloissa? Elokuvien kansalliset suurmiehet¹³⁸⁰, kuvataiteilijat ja kirjailijat¹³⁸¹, muusikot¹³⁸² ja julkisuuden henkilöt¹³⁸³ näyttävät osin samanlaiselta kansallisten merkkihenkilöiden ja populaarimusiikin kuuluisuuksien joukolta, joka symboloi kansallista identiteettiä 1930–1950-luvuilla. Silti joukossa on mukana myös toisenlaisia henkilöitä kuten naisia ja ”julkikkia”, jotka saattavat viestiä uudenlaisesta identiteettityöstä. Tutkimukseni ei etsinyt vastausta tähän laajaan kysymykseen, mutta elämä-

kertaelokuvien toistuvat syklit ajoittuvat kiinnostavasti sekä suomalaisen elokuvatuotannon nousukauteen että yhteiskunnallisen murroksen aikaan.

Henkilökohtainen reitti menneisyyteen

Tutkimusotteeni osoittaa, että yleisöllä on historiakulttuurissa paitsi kuluttajan ja yhteisön jäsenen myös kokijan rooli. Ominaista elämäkertaelokuvalla historiakulttuurina on se, että se rakentaa katsojalle audiovisuaalista, aistimellista kokemuksellista suhdetta menneisyyteen. Katsoja omine tunteineen, ajatuksineen ja kokemuksineen vaikuttaa siihen, millaiseksi kokemuksellinen suhde menneisyyteen muotoutuu, mutta siihen vaikuttavat myös elokuvan esittämä menneisyys ja menneisyyden esittämisen tavat.

Olen tarkastellut elokuvien mahdollistamaa menneisyyden kokemusta analysoimalla sekä elokuvia että niiden markkinointiaineistoja ja julkista reseptiota. Elokuvien tekstuaalisten katsoja-asemien erittely yhdistyi markkinointiaineistojen puhuttelustrategioiden ja kriitikkoreseption analyysiin. Analyysini korostaa eri tekstilähteiden ja tarkastelukulmien tärkeyttä. Ilman reseptiotekstien tulkintaa ja kontekstin hahmottamista elokuvat eivät kytkeytyisi aikaansa ja paikkaansa, mutta elokuvien mahdollistamien lukureittien jäsentäminen perustuu elokuva-analyysiin. Eri lähteitä ja erittelytapoja yhdistävässä analyysissä kasaantuvan moniäänisyyden esiin tuominen ja tulkinta ovat olleet avain menneisyyskokemuksen monitulkintaisuuden ymmärtämiseen.

Jos historiallinen elokuva on kuin Sulan kuvaama aikakone, niin historiallisen elämäkertaelokuvan aikakoneessa on henkilökohtainen opas. Studiokauden elämäkertaelokuva on mahdollistanut menneisyyden kokemisen yksilön ja yksilön elämäntarinan kautta. Analyysissäni osoitan, miten elokuvien kerronta ja ilmaisu rakentavat katsojille paikkaa suhteessa menneisyyden henkilöön. 1930-luvun ja 1940-luvun alun elokuville on tavanomaista, että suhde kuvattavaan henkilöön on etäinen. Joko henkilöhahmo edustaa tyypillistä, kuten keskiaikainen aatelisherra Klaus Kurki, tai etäisyys viestii

kunnioituksesta ja ihailusta, kuten elokuvissa *Runon kuningas ja muuttolintu* ja *Ballaadi*. Ihailusuhde rakentuu niin kutsutun kytkijähahmon, rakastavan naisen, kautta. Samalla katsoja kutsutaan osaksi menneisyydestä nykyisyyteen jatkuvaa kansakunnan tarinaa, ihailijaksi kansalliselle monumentille. Toisaalta aikalaisreseptio kertoi myös erilaisista kokemuksista: jos osa kriitikoista koki elokuvan Runebergin etäiseksi ja varautuneesti kuvatuksi, osan mielestä Eino Kaipaisen esittämä hahmo inhimillisti suurmiehen.

Samalla kun elokuvien roolihahmot ovat psykologisoituneet 1940-luvun lopulla ja 1950-luvulla, menneisyyden henkilö on tullut lähemmäs katsojaa. Keskeiskuvitte-lun avulla katsojan on mahdollista kokea menneisyyden tapahtumat yhdessä päähenkilön kanssa. Yhteys saattaa katketa päähenkilön kuolemaan ja muuntumiseen etäiseksi monumentiksi, mutta läheisyys voi myös säilyä kuten ajanjakson viimeisissä elämäkertaelokuvissa *Säkkijärven polkka* ja *Mä oksalla ylimmällä*. Tällöin myös suhde menneisyyteen on toisenlainen. Henkilöiden mukanaan tuomasta menneisyydestä ei kiteydy juhlittavaa monumenttia, vaan henkilökohtainen kokemus, jota kyseisissä elokuvissa leimaa menetys.

Yksilö reittinä menneisyyteen johdattaa katsojaa ottamaan paikkansa muistelevan yhteisön joukosta, mutta samalla se kutsuu katsojaa tuntemaan ja kokemaan menneisyyden sanamukaisesti henkilökohtaisesti, eli luomalla tunnesiteen henkilöön. Tunneside mahdollistaa monitulkintaisuuden, sillä yhtä hyvin kuin ihailua, henkilökohtainen tunne saattaa olla pettymystä tai surua. Katsoja tutustuu J. L. Runebergiin Emilie Björksténin kautta, muttei ehkä jaa tämän ihailua vaan surun siitä, että Emilieta kohdellaan väärin.

Menneisyyskokemuksen henkilökohtaisuudella oli rajansa. Jos 1940-luvun alun elokuvat päästävätkin katsojat yksityisen menneisyyden piiriin, se tapahtuu kunnioittavan etäisyyden päästä ja kytkijähahmon kautta. Vuosikymmenen loppupuolen elokuvissa katsoja seuraa läheltä päähenkilöä tämän julkisessa roolissa, ei niinkään hänen yksityistä elämäänsä. Pikku hiljaa on siirrytty kuitenkin lähemmäs päähenkilöä ja hänen yksityisyyttään. Viitteen tästä antaa tarkastelujaksoni viimeinen elämäkertaelokuva *Säkkijärven polkka*. Vaikka kuvitteellinen tarina ei paljastakaan intiimejä yksityiselämän

käänteitä, tarinaa on ollut mahdollista kertoa elävästä eikä menneisyyden etäännyttämästä henkilöstä.

Historiallinen henkilö johdattaa katsojan menneisyyden tarinaan ja menneisyyden kokemiseen. Samalla hän on menneisyyden merkki, joka elävöittää historian nykyhetkessä. Olen tulkinut elämäkertaelokuvien tunnetut historialliset henkilöt attraktioksi, jotka varhaisen elokuvan tapaan tuottavat ihastusta muuttaessaan menneisyyden kuvapatsaat eläviksi ja liikkuviksi. Aineistoni mukaan ihastusta herättivät erityisesti tarkastellun ajanjakson alkupuolen elokuvat ja näiden menneisyyden tuntua etualaistavat kohtaukset. Tämä viittaa siihen, että attraktio oli vaikuttavin, kun suomalaiset elämäkertaelokuvat olivat vielä jonkinasteinen uutuus ja kun kuvattava henkilö oli laajasti tunnettu. Toisaalta, voidaan miettiä, kertooko Vesterisen esiintyminen omana itsenään *Säkkijärven polkka* -elokuvan kehyskertomuksessa uudenlaisesta attraktion keinosta, jossa tunnettu elävä henkilö tallentuu valkokankaalle.

Olen korostanut ajatusta elämäkertaelokuvien attraktiosta menneisyyden tarinan rinnalla. Attraktio on osoitus siitä, että historiallisten elämäkertojen merkitys ei kiinnittynyt vain kansakunnan kertomukseen ja yhteisön identiteetin tuottamiseen tai menneisyyden kokemiseen henkilösuhteen avulla, vaan myös kokemukseen audiovisuaalisesta leikistä, jossa poissaoleva tehdään eläväksi.

Konventioiden muokkaama kokemus

Tutkimukseni eri osissa olen hahmottanut konventioita, elämäkertaelokuvissa sekä niiden tuotannossa ja vastaanotossa toistuvia muotoja. Olen analysoinut elämäkertaelokuvien tuotantoa ohjaavia säännönmukaisuuksia, kuten lajityypin syklikiertoa ja tähteyden hyödyntämistä elämäkertaelokuvissa. Elämäkertaelokuvien tuotanto jakaantui useiksi lyhytikäisiksi sykleiksi, joissa elämäkerralliseen elementtiin yhdistettiin erilaisia elementtejä kuten musiikkia, kansanperinnettä tai romansseja. Myös tähtinäyttelijä vaikuttaa elokuvan rakentamaan menneisyyskokemukseen. Elämäkertaelokuvassa tähti konkretisoi sekä menneisyyden henkilön että itsensä. Tähtikuvan mukana elokuvaan avautuu intertekstuaalisten merkitysten verkosto, joka viittaa useimmiten historiakulttuurin ulkopuolelle. Menneisyyden henkilöön kutoutuu piirteitä ja merkityksiä nykyhetken tähdestä. Lisäksi tähti tuo mukanaan mahdollisuuden jo aiemmin syntyneestä katsojasuhteesta, ja hänen kauttaan se kytkeytyy menneisyyskokemukseen. Elokuvan katsomiskokemuksessa tähden ihailu tai tähän samastuminen voi yhdistyä historiallisen roolihahmon ihailuun tai samastumiseen tähän hahmoon. Suhde tähteen tuo menneisyyttä lähelle ruumiillistuneen henkilön ja tähän kohdistuneiden tunteiden avulla.

Olen myös tarkastellut kulttuurissa kierrätettyjä kerronta- ja ilmaisu-tapoja. Elokuville käytetyt, moodeiksi kutsumani elämän kerronnallistamisen keinot, henkilökuvan rakentamisen tavat ja konventionaaliset ilmaisukeinot, kuten autenttisuuden rakentaminen, olivat useimmiten katsojille tuttuja ulkomaisista ja kotimaisista elokuvista sekä muista kertomis- ja ilmaisumuodoista. Ne jäsenivät menneisyydestä ymmärrettävän kokonaisuuden, koska osa niistä jo toimi menneisyyden hahmottamisen tapana kulttuurisessa muistissa. Samalla elokuvat osaltaan ovat vakiinnuttaneet näitä kerronta- ja ilmaisu-

konventiota osaksi kulttuurista muistia. Melodramaattisen moodin kierrätys on luonnollistanut ajatusta kansakunnan kehityksen vaatimista uhrauksista ja naisten moraalista. Henkilön monumentalisointi tai ihailun kohteeksi asettaminen on perustellut tämän henkilön elämän kertomisen tärkeyttä ja osoittanut, miten henkilöä olisi muistettava. Kansallismaiseman spektakelisointi on juhlistanut suomalaisiksi ymmärrettyjä näkymiä, ja samalla se on yhdistänyt mielikuvat kansallisesta tilasta kansakunnan ajankulkuun.

Keskeistä historiallisten elämäkertojen menneisyyskokemuksessa on niiden mahdollistama läsnäolon vaikutelma, jota olen kutsunut menneisyyden tunnuksi. Olen tarkastellut menneisyyden tunnun luomista erityisesti kahden käsitteen avulla, jotka ilmaisevat tarkastelemissani elokuvissa tyypillisiä konventioita rakentaa aistimellista menneisyyden läsnäoloa. Spektakelisointi mahdollistaa menneisyyden kokemisen hämmästyttävänä ja audiovisuaalisesti nautinnollisena. Kultivoituneen idyllin tuntu, menneisyyden kokeminen miellyttävänä ja rauhallisena, perustuu audiovisuaalisesti harmoniseen ilmaisuun. Vaikka molemmat viittaavat nautinnolliseen menneisyyskokemukseen, suhde menneisyyteen on erilainen. Speaktaakkelin tuntuun liittyy tunteiden volyymi ja eksessi, menneisyys on jännittävä, tunteita nostattava. Kultivoituneen idyllin tuntu on rauhoittava, tasoittava, menneisyys on idylli. Kiinnostavaa tuntujen eroissa on se, että menneisyyden tunnun muotona kultivoitunut idylli on ollut selvästi speaktaakkelin tuntua harvinaisempi. Tarkastelemistani elokuvista vain välirauhan ja sodan aikana ensi-iltaan tulleissa elokuvissa *Ru-non kuningas ja kuningas* ja *Ballaadi* painottuvat kultivoituneen idyllin tunnun lukureitit. Tämä antaa viitteitä siitä, että elokuvantekijät otaksuivat erilaisten menneisyyskokemusten puhuttelevan katsojia erilaisissa olosuhteissa.

Useat kerrontatavat, ilmaisukeinot, -muodot ja aiheet olivat lainaa muista (historia)kulttuurin muodoista. Elämäkertaelokuvat asettuivat näin osaksi historiakulttuurin intermediaalista verkostoa. Osin elokuvat ovat tuoneet uuden audiovisuaalisen historiakulttuurin piiriin aiheita ja muotoja vanhemmista historiakulttuurin muodoista. Näytelmien ja romaanien yhteys elokuvaan on ollut hyvin vakiintunutta, ja tarkastelemistani elämäkertaelokuvista *Elinan surma*, *Simo Hurtta* ja *Tanssi yli hautojen* perustuvat suoraan näytel-

mään, runoteokseen tai romaaniin. Tämän lisäksi elokuvissa on ”käännetty” 1900-luvun median muotoon arkkiveisuja (*Hallin Janne, Anssi Jukka* -arkkiveisu elokuvassa *Härmästä poikia kymmenen*) ja rekilauluja (*Härmästä poikia kymmenen*). Intermediaalinen kierrätys ei ole rajoittunut vain aiheisiin tai kerronta- ja ilmaisumuotoihin vaan myös siihen, miten katsoja asemoidaan suhteessa kertomukseen. Elokuvissa *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi*, ”*Minä elän*” ja *Härmästä poikia kymmenen* päähenkilöstä on rakennettu monumentti, jota katsojan on tarkoitus asettautua ihailemaan ja kunnioittamaan kuin patsaan juurelle saapunut seppleenlaskija.

Olen tutkimuksessani käsitellyt myös kulttuurissa vaikuttavia, toistuvia puhetapoja, kuten käsityksiä yksilön ja yhteisön välisistä suhteista ja tapaa jakaa elämänpiiri yksityiseen ja julkiseen. Useimmat tarkastelemanani elämäkertaelokuvat jäsentävät yksilön ja yhteisön välistä suhdetta. Elokuvat myös tuottavat ja uusintavat jakoa yksityiseen ja julkiseen. Suurten tuotantoyhtiöiden toimintastrategiat olivat yhteydessä ”julkisen yksityisyyden” rajojen linjaamiseen. Elitistiseksi tulkitsemani Suomi-Filmi esitti rajatusti kuvaamiensa henkilöiden yksityistä elämää, kun taas populistiseksi määrittelemäni Suomen Filmitelollisuus vei katsojat tutustumaan päähenkilöiden yksityiseen elämään, jota hallitsivat suhteet naisiin. Toisaalta leimaavaa ajan elämäkertaelokuville on, että kuvaus yksityiselämästä ei riko säädyllisyyden normeja, vaikka antaakin vihjeitä säädyttömyyden uhan olemassaolosta, kuten elokuvissa *Runon kuningas ja muuttolintu* tai *Ballaadi*.

Tutkimuksessani toistuva puhe konventioista ei tarkoita sitä, että elokuvien merkitykset olisivat sidottuja. Ymmärrän konventiot tulkinnallisiksi reunaehdoiksi, jotka suuntaavat elokuvien kontekstuaalisesti syntyviä merkityksiä. Lisäksi konventiot itsessään ovat aina joustavia ja muuttuvia. Elämäkertaelokuvien syklejä leimaa jatkuva muutos ja hybridin piirteet. Jos näyttelijän tähtikuva vaikuttaa elokuvan roolihahmoon, niin vastavuoroisesti hahmo muokkaa tähtikuvaa. Elämän kerronnallistamisen moodit mahdollistavat lukemattomia kertomisen versioita. Hämmästyttävä ja loistelias ilmaisutapa saattaa ajan myötä muuttua itsestäänselvyydeksi, joka ei enää synnytä samanaista speaktaakkelin tuntua. Säädyttömyyden rajat riippuvat tulkinnoina ja

kontekstista, mistä kertoo *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan aikalaisvastaanotto. Osalle katsojista kuvattu romanssi mursi perhearvoja, osa ei hätkähtänyt runoilijan inhimillisistä puutteista.

Analysoimalla konventioita olen korostanut kulttuurisen muistin muotojen tärkeyttä. Keskeistä ei ole ainoastaan se, mitä muistetaan, vaan miten muistetaan. Elokuva tuottaa ja ylläpitää kulttuurista muistia sille ominaisine tapoineen kertoa ja ilmaista. Siksi yksittäisen mediumin ja sille ominaisten kerronta- ja ilmaisutapojen tutkiminen on tärkeää. Elokuvatutkimus auttaa osaltaan jäsentämään historiakulttuurin moninaisuutta ja erityispiirteitä sekä audiovisuaalisen median asemaa siinä.

Aikamatkailun huumaa ja uhka

Elämäkertaelokuvien aikalaisreseptiossa menneisyyden konkretisoitumisesta saatettiin puhua läsnäolona tai matkana, menneisyys elävöityi katsojien silmien eteen, tai katsoja pääsi matkalle menneisyyteen. Onnistuneena pidetty matka tai henkilön konkretisointi kuvattiin mielihyvän tuntein. Olennaisista tarkastelemissani elokuvissa on, että ne teemoistaan huolimatta pyrkivät tuottamaan mielihyvää. Melodramaattisen moodin tuottamat moraaliset opetukset saavat emotionaalisen voimansa kerronnan jännitteistä ja audiovisuaalisesti nautittavasta ilmaisusta. Elämänkulun allegoriat konkretisoituvat mielihyvän mahdollistavaksi liikkeeksi, vauhdiksi, jännitteeksi ja volyymiksi. Menneisyyden traagisena tai jopa kammottavana esittävät *Elinan surma* ja *”Minä elän”* ovat rakentaneet emotionaalista menneisyyskokemusta, jota pelosta tai ahdistuksesta huolimatta olisi nautinto tuntea.

Historialliseen elokuvaan kokemuksellisenä aikakoneena on liitetty käsitteitä paitsi mielihyvää ja unelmista myös uhasta ja rappiosta. Aikalaiskeskustelussa pelkona oli menneisyyteen liittyvien arvojen katoaminen. Tämä huoli sai nimimerkki ”58-vuotiaan perheen emännän” kirjoittamaan *Helsingin Sanomien* yleisönosastolle perhearvojen puolesta. Arvojen häilymistä ja uhkaa on näyttänyt aiheuttavan myös se, että elokuva konkretisoi referentin, eli se tuottaa ruumiillistuman menneisyyden henkilöstä sekä aistein ja tuntein koettavissa olevan tarinan tämän elämästä. Aleksis Kiven Seuran asiantuntijat olivat huolestuneita siitä, miten käsitteellinen Aleksis Kivi ruumiillistuisi elokuvassa nuoren Rauli Tuomen hahmossa. Vaarana olisivat ”väärät” tulkinnat ja niiden kontrolloimattomuus. Sinänsä asiantuntijoiden huoli oli perusteltu. Elokuvan kerronta ja ilmaisu todellakin ovat ”tulkintapolitiikkaa”, jolla katsetta suunnataan ja katsojaa asemoidaan suhteessa henkilöihin ja tarinaan.

Tämä politiikka on myös kontrolloimatonta, sillä elokuvan merkitysten moninaisuus ja tulkintojen kontekstuaalisuus mahdollistavat monet erilaiset tulkinnat.

Myöhemmin, 1940–1950-lukujen taitteessa suomalaisesta keskustelusta löytyy pelkoja kaupallisuudesta, merkityksellisyyden katoamisesta ja konservatiivisuudesta. Suomalaisten elämäkertaelokuvien vanhoillisuudesta tai jopa taantumuksellisuudesta puhui vasemmistolainen elokuvakritiikki, joskin vain satunnaisesti. Sen sijaan kiihtyvässä elokuvapoliittisessa keskustelussa historialliset aiheet nähtiin usein konservatiivisinä. Tähän yhdistyi käsitys siitä, että tämänkaltaisten elokuvien tuottaminen oli kaupallisten intressien turmelemaa ja osoitus elokuvataiteen jälkeensä jäämisestä.¹³⁸⁴

Samanlaiset pelot näyttävät toistuneen 1900-luvun lopun kulttuurikeskusteluissa. Myöhäismodernin ajan audiovisuaalisesti näyttäviä historiallisia elokuvia on syytetty nostalgisoinnista, menneisyyden tuotteistamisesta, menneisyysuhteen pinnallisuudesta sekä ideologisesta konservatiivisuudesta. Kriittinen keskustelu elokuvista ja historiasta on tiivistynyt käsitteiden spektaakkeli ja *heritage* ympärille. Brittiläisessä keskustelussa historialliset elokuvat nähtiin osana *heritage*-teollisuutta, jossa menneisyys erilaisissa historia-kulttuurin muodoissa kaupallistettiin tuotteiksi. Kriittisissä puheenvuoroissa *heritage*-elokuvat on leimattu myös 1980-luvun konservatiivisen ajatusten tuotteiksi, jotka tarjoavat eskapistisen, nostalgisen kuvan menneisyydestä unohtaen ristiriidat ja moninaisuuden.¹³⁸⁵ Spektakelisoitumisen kritikoille saan tiivistyy käsitys myöhäismodernin maailman estetisoitumisesta ja visualisoitumisesta, jolloin todellisuus koetaan pelkkien kuvien kautta.¹³⁸⁶ Kritikoille kuten Fredric Jamesonille tämä on tarkoittanut menneisyyden estetisoinnista ja sen epäaitoa rekonstruktiota, pastissia. Viittaussuhde menneisyyteen on tällöin kadonnut, on vain intertekstuaalinen viittausten verkosto toisiin kuviin.¹³⁸⁷

Tutkimukseni osoittaa, miten elokuva historiakulttuurina, menneisyysuhteen työstämisen foorumina, on synnyttänyt keskustelua jo aiemmin. Laajentuvan ”ajanvieteteollisuuden” aikana elokuvasta puhuttiin niin kiinnostavana mahdollisuutena kuin uhkanakin. Vuosituhannen lopun keskusteluissa oletetut historiakulttuurin ongelmat, menneisyysuhteen kriisiytyminen, tiivis-

tyivät audiovisuaalisessa mediassa. Kiinnostavaa on se, miten keskustelut ovat toistaneet samanlaisia aiheita: huolta menneisyyteen liittyvien arvojen katoamisesta, kaupallisuuden menneisyyttä turmelevasta vaikutuksesta ja audiovisuaalisuuden tai audiovisuaalisten ilmaisukonventioiden olemuksellisesta vaarallisuudesta ja pinnallisuudesta. Aika ajoin toistuva keskustelu paljastaa, ettei historia suinkaan ole katoamassa, vaan suhde menneisyyteen on jatkuvan muutoksen tilassa ja päättymättömän neuvottelun kohde. Se myös kertoo, miten audiovisuaalisella medialla on ollut ja edelleen on keskeinen rooli määritettäessä suhdetta menneisyyteen.

Viitteet

- 1 SFU 2/1937, ”Lukijalle”, pääkirjoitus.
- 2 Kern 2003, 38–40; Rosen 2001, 136–137; Sobchack 1996, 4–6.
- 3 Hentilä 2001, 32–33.
- 4 Esim. ETKL 5/1949, ”Historiallinen elokuva”; EA 13.11.1951, ”Ikkuna menneisyyteen”.
- 5 Ks. esim. historiantutkijoiden väittely historiallisten elokuvien mahdollisuuksista *American historical review* vol. 93, 5 / December 1988.
- 6 Esimerkiksi Suomessa kaikkien aikojen katso-
tuimmista elokuvista neljä ensimmäistä ovat
menneisyydestä kertovia elokuvia: *Tuntema-
ton sotilas* (Suomi 1955), *Kulkurin valssi*
(Suomi 1941), *Titanic* (USA 1998), *Täällä
Pohjantähden alla* (Suomi 1968) (Suomen Elo-
kuvasäätiön tilastot, www.ses.fi, 28.1.2010).
- 7 ”Historiallisen elokuvan” olen määrittänyt
yksinkertaisesti elokuvaksi, jonka tapahtumat
sijoittuvat menneisyyteen, ainakin noin 10
vuoden päähän elokuvan teko-ajankohdasta.
Historiallisen elokuvan määrittelystä ks.
tarkemmin Salmi 1993, 214–218.
- 8 Thompson & Bordwell 2003, 35, 58–59, 73, 103.
- 9 *Kansakunnan synnyn* Suomen-ensi-ilta oli
huhtikuussa 1922 ja *Madame DuBarryn* syys-
kuussa 1920 (ulkomaisten elokuvien ensi-ilta-
tiedot ovat Elonetistä, www.elonet.fi, 28.1.2010).
- 10 Esim. *Jean Sibelius kotonaan* (Aho & Soldan
1927), *Otto Manninen ja Anni Swan* (Kult-
tuurifilmi Oy Kurki 1933) ja *Santeri Ivalo*
(Kulttuurifilmi Oy Kurki 1934).
- 11 Ks. esim. Honka-Hallila, Laine & Pantti 1995,
74–76.
- 12 Esim. Tabe Slioorista kertova elokuva *Se alkoi
omenasta* (Mainoselokuva 1962) ja elokuvan
pilaversio *Taape tähtenä* (Mainoselokuva
1962) sekä Mauno Kuusiston kaltaisen
laulajan fiktiivinen elämätarina *Kertokaa se
hänelle* (SF 1961).
- 13 Sodanjälkeisestä aatemaailman murroksesta
ks. esim. Hurri 1993, Liikanen 1998, Lassila
1998, Turunen 1999. Modernismin määritte-
lystä Turunen 1999, 222–223.
- 14 Kuhn & Stacey 1998, 4, 7; O’Malley 2002, 156,
160, 168; Rantanen 1996, 40, 48–49.
- 15 Kuhn & Stacey 1998, 4; Malmberg 1996, 20–21.
Historiantutkimuksen piirissä käydystä kes-
kustelusta ks. Berkhofer 1997, 3, 352; Jenkins
1997, 4; Iggers 1997, 118–121.
- 16 Allen & Gomery 1985, 16–21; Kuhn & Stacey
1998, 4–5, 8–9; Stam 2000, 328–330.
- 17 Laine 1994, Laine 1999, Pantti 1998, Pantti
2000, Honka-Hallila 1995, Savolainen 2002,
Koivunen 1995, Koivunen 2003, Kärjä 2005.
Yksi tekijä kotimaisen elokuvahistorian
boomin taustalla oli Suomen Akatemian
rahoittama *Suomalaisen elokuvan historia
1920-luvulta 1950-luvulle* -projekti (1992–1995).
- 18 Lehtisalo 2006, 45–48.
- 19 Laine 1999, 34, 49, 73, 79, 32–33, 66–67; Pantti
2000, 44, 50; Savolainen 2002, 15–16, 28–29;
Koivunen 2003, 20–21, 23; Kärjä 2005, 46–47.
- 20 Laine 1999, 73, 79; Pantti 2000, 44; Kärjä 2005,
39; Koivunen 2003, 14–15, 322. Savolainen tosin
sanoutuu irti kulttuurihistorian laaja-alaisesta
kontekstualisoinnista (Savolainen 2002, 15–16).
- 21 Salmi 1993, 45.
- 22 Iggers 1997, 14, 123, 143; O’Malley 2002,
164–165.
- 23 Mickwitz 1995, Nenonen 1999, Sedergren 1999,
Kortti 2003, Kilpiö 2005, Lammi 2006.

- 24 Scannell 2002, 201–202; Keinonen 2005, 78–79.
- 25 Anderson & Curtin 2002, 17–18; Keinonen 2005, 78–79.
- 26 Jensen 2002, 95, 98.
- 27 Salokangas 2005, 490–491.
- 28 Huhtamo 2001, 142–143.
- 29 Sobchack 1996, 5; Scannell 1996, 14–15; Schwarz 2004; Huyssen 2000, 27–28, 31; Baudrillard 2000/1981, 43–45, 49–50; Jameson 1991, xvi–xvii, 283–284, 286; Lyotard 1989, 314, 318–319. Postmodernien ajattelijoiden historiakäsityksistä ks. Malpas 2003, 74–80.
- 30 Kansteiner 2002, 179–180; Sturken 2008.
- 31 Ks. Kansteiner 2002, 188. Kansteiner puhuu ”menneisyyden merkityksestä”, mutta mielestäni on tärkeää puhua merkityksistä monikossa sekä kokemuksista, joita ei voi suoraan kiinnittää kielellisiin merkityksiin (ks. s. 32, 47, 300–301).
- 32 Koivunen 2003, Pajala 2006.
- 33 Kalela & Lindroos 2001, 7; Kalela 2001, 11, 20–21, 23; dialogisuuden ajatuksesta ks. myös Koselleck 2004, 258–259, 262–263.
- 34 Lehtonen 2004, 164–166, 168; Pietilä 1997, 300–302.
- 35 Salmi 1999, 212–214; Laine 1999, 250–251.
- 36 Custen 1992, 5.
- 37 Landy 2001, 7.
- 38 Man 2000, v.
- 39 Man 2000, v. Mielenkiintoista kyllä Man ei artikkelissaan jatka lajityypin problematisointia, myöskään aikauskirjan muissa artikkeleissa ei kyseenalaisteta tai määritellä elämäkertaelokuvaa lajityypinä, *Biography. An International Quarterly* 1 (Winter) 2000.
- 40 Altman 2002; Laine 2001, 43.
- 41 Williams 1984, 122, 123, 124.
- 42 Neale 1990; Laine 1994; Altman 2002.
- 43 Altman 2002, 46. Genrehistoriallisella tarkastelullaan Altman itse asiassa toteuttaa kriti-
soimansa Tzvetan Todorovin ohjetta verifioida genreteoria empiirisesti, Todorov 1975, 21.
- 44 Altman 2002, 58–60, 63, 80–81. Altman ei sano suoraan, mitä hän tarkoittaa elämäkerallisisilla elementeillä, mutta tekstiyhteydestä voi päätellä sen tarkoittavan historiallista henkilöahmoa.
- 45 SFU, 2/1937, pääkirjoitus ”Suuren runoilijan rakkaus”.
- 46 TS 9.10.40, AS 14.2.44, HBL 11.10.46, AL 13.9.55, elokuva-arvosteluja.
- 47 Ks. 68–113.
- 48 Altman 2002, 108, 150
- 49 Neale 1990, 56–58.
- 50 Painottaessaan historiallisen genretutkimuksen tärkeyttä Neale nojautuu erityisesti Alan Willaimsiin, Neale 1990, 66; ks. myös Laine 1994, 19.
- 51 Neale 1990, 65–66.
- 52 Custen, 1992, 5, 8.
- 53 Myöhemmin ilmestynyt elokuva on epiloggilla täydennetty uusintaversio *Pikku pelimannista*. Ks. Laine 1998, 22.
- 54 *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvan poikkeavasta nimikäytännöstä ks. s. 101, 470.
- 55 Ks. historiallisen elämäkerran ja sanomalehtijulkisuutta käyttävän *headliner*-elämäkerran eroista, Custen 1992, 6, 216–217; Altman 2002, 65–66; Elsaesser 1986, 23.
- 56 Laine 2001, 41–44. Käsitteiden kritiikistä ks. Altman 2002, 18–19.
- 57 Todorov 1975, 13–14, 21.
- 58 Laine 2001, 44.
- 59 Williams 1984, 124.
- 60 Intertekstuaalisen kentän rajaamisen vaikeudesta ks. Laine 1994, 16–17.
- 61 Totuudenmukaisuus tarkoittaa tässä yhteydessä arkipuheessa yleistä, korrespondensiteorian mukaista totuutta, vastaavuutta ajatuksen ja todellisuuden välillä.

- 62 Custen 1992, 51.
- 63 *Uusi Aika* 4.5.54, elokuva-arvostelu.
- 64 Ks. esim. *US* 13.10.46; *HBL* 7.11.48; *TKS* 4.5.54 elokuva-arvosteluja.
- 65 Custen 1992, 110–147.
- 66 Custen 1992, 102; Tweg 2000, Doherty 2000; Brottman 2000; Thomson 1978; Lynch 1998.
- 67 Stetz 2000; Burns 2000; Bingham 1999; Mazierska 2004.
- 68 Steve Neale (1990, 46) tulkitsee käsitteen *verisimilitude* todennäköiseksi tai uskottavaksi (*probable*). Laine (1994, 151) on käyttänyt käsitteiden suomenkielisenä vastineena käsitettä uskottavuus.
- 69 Neale 1990, 46.
- 70 Todorov 1977, 82–83; Neale 1990, 47.
- 71 Neale 1990, 47.
- 72 Ks. Schubert-elokuvien tarinavariaatioista, Tibbetts 2005, 22–29.
- 73 Lehtonen 1994, 97–99.
- 74 Lehtonen 1998b, 88–89; Lehtonen 1994, 100–101. Keskeistä on muistaa, että jako on juuri modernin ajan tuottama historiallinen vastakohtaisuus, ei essentiaalisesti olemassa oleva.
- 75 Lehtonen 1998a, 47, 51; Paget 1990, 17–18.
- 76 Neale 1990, 47–48.
- 77 Harper 1994, 8, 13, 64–66.
- 78 Harper 1994, 36, 57, 60–63.
- 79 Paradigmojen muutoksesta yleensä historiatieteissä ks. esim. Jenkins 1997, 1–6. Ks. esim. David Herlihy historiallisen elokuvan mahdollisuuksia väheksyvä puheenvuoro *AHR*-foorumissa 1988, 1186–1192. Toplin 2002, 2–3; Rosenstone 1995, 26, 46–47; Sorlin 1980; Ferro 1990/1977.
- 80 Lehtonen 2001, 85.
- 81 White 1999/1988, verkkoartikkeli.
- 82 Ibid.
- 83 Rosenstone 1999/1988, verkkoartikkeli.
- 84 Ibid.
- 85 Ks. Whiten kannanotto modernin ilmaistyylin puolesta, White 1996, 32.
- 86 Rosenstone 1995, 3.
- 87 Rosenstone 1995, 72.
- 88 Samuel 1994; Kalela 2000, 24–25; Salmi 2001; Rüsen 1994.
- 89 Salmi 1993, 215, 224.
- 90 Salmi 2001, 134; Rüsen 1994, 211–213; Aronsson 2000.
- 91 Jordanova 2006, 126–149; Tosh 2008, 99–103; Custen 1992, 12.
- 92 Lipsitz 1990.
- 93 Sturken 1997.
- 94 Samuel 1994; Anderson 2001.
- 95 Salmi 2001, 134; Rüsen 1994, 211–213; Aronsson 2000.
- 96 Rüsen 2005, 129–143; Tässä mielessä Rüsenin ajattelu lähtee samalla tavoin historiantutkimuksen näkökulmasta kuin Rosenstonenkin. Rüsenin ajattelusta yleisesti ks. Megill 1994.
- 97 Rüsen 1994, 214–215; Rüsen 2005, 132–135; Megill 1994, 49–50.
- 98 Rüsen 1994, 219–225, 238.
- 99 Füssman, Grüttner, Rüsen 1994; esim. Classen (2009) on käyttänyt jakoa *Schindlerin listan* analyysissä.
- 100 Salmi 2001, 134–137.
- 101 Salmi 2001, 137–149.
- 102 Historiantutkijat puhuvat historiasta, mutta haluan varata historian tarkoittamaan menneisyydestä tehtyjä esityksiä, jolloin menneisyys tarkoittaa kaikkea reaalisesti tapahtunutta.
- 103 Kalela 2001, 20–21; Hentilä 2001, 33; Tilli 2009, 280.
- 104 Salmi 2001, 149.
- 105 Salmen jaottelussa tosin yhteisöllinen muistaminen ja menneisyys kokemusvarastona ovat historiakulttuurin ”muotoja” (Salmi 2001, 138).
- 106 Klein 2000, 135–136.

- 107 Green 2004,
- 108 Kansteiner 2002, 185–186, 188.
- 109 Ks. Samuel 1994, X; Sturken 1997, 1, 258–259.
- 110 Ks. Sturken 1997 3, 9.
- 111 Sturken 1997, 1.
- 112 Esim. Jameson 1991, 283–284; Baudrillard 2000/1981, 43–45, 49–50.
- 113 Huyssen 2000, 27–28, 31.
- 114 Sturken 1997, 2.
- 115 Sturken 1997, 7–9.
- 116 Muistista elokuva- ja televisiotutkimuksessa ks. esim. Landy 2001, Edgerton & Rollins 2001, Koivunen 2003, Grainge 2003, Pajala 2006.
- 117 Hodgkin & Radstone 2003, 2; ks. myös Sturken 1997, 17.
- 118 Tästä syystä historiakulttuuri on hedelmällisempi käsite kuin angloamerikkalaisessa tutkimuksessa käytetty rajaavampi *public history*, joka esimerkiksi Ludmila Jordanovan määrittelyn mukaan muuten vastaa historia-kulttuurin käsitettä (Jordanova 2006, 126–127).
- 119 Popular Memory Group 1982, 207–209.
- 120 Kalela ei suoraan viittaa Popular Memory Groupin artikkeliin, mutta hänen kirjansa lähdeluettelossa on työryhmän artikkeli. Kalelan määrittelyjen yhteys työryhmän ajatuksiin vaikuttaakin ilmeiseltä (Kalela 2000, 33, 37–39, 42–44). Hän ei myöskään ota kantaa käsitteeseen historiakulttuuri kyseisessä monografiassa, mutta 2001 ilmestyneessä artikkelissaan hän toteaa, että historiakulttuuri, historiapolitiikka ja historiakäsitykset ovat täsmällisempiä käsitteitä kuin historian yhteiskunnallisen määrittämisen prosessi (Kalela 2001, 20).
- 121 Custen 1992, 12; ks. myös massayleisöstä ja käsitteestä *public history* Jordanova 2006, 145.
- 122 Populaarin määritelmäni liittyy siis käsitys populaarista laajan yleisön kulttuurina, ks. esim. Williams 1990, 237; Kallioniemi & Salmi 1995, 14–17.
- 123 Hansen 2001, 204–208.
- 124 Pantti 2000, 79. Ks. myös Lehtonen 1998b, 105–106.
- 125 Laine 1999, 183, 185, 190; Pantti 2000, 82–83, 485.
- 126 Laine 1999, 184; kulttuurin arvokeskusteluista ks. Mikkeli 1996; esim. aikalaieskustelusta Repo 1954, 117–171.
- 127 Huyssen 2000, 22; Samuel 1994; Popular Memory Group 1982; Sturken 1997.
- 128 Popular Memory Group 1982, 211–214.
- 129 Popular Memory Group 1982, 210–211.
- 130 Bommies & Wright 1982, 255–257.
- 131 Lotringer 1989, 91–92. Ajattelutavassa voi nähdä yhtymäkohdan kulutus-kulttuuri- ja massakulttuurikritiikkiin, jossa massamedian nähdään syrjäyttävän jonkin aidon, ks. esim. Lipsitz, 1990, 6–12.
- 132 Ibid. 6–7.
- 133 Sturken 1997, 3, 4–5; Kalela 2000, 34.
- 134 Sturken 1997, 5. Voidaan pohtia, miksi Sturken on halunnut ensinkään erottaa historian ja kulttuurisen muistin, vaikka hän samalla perustellusti korostaa rajojen liukuvuutta.
- 135 Sturken 1997, 3, 5; ks. historia – muisti jaottelesta myös Huyssen 2000, 29.
- 136 Nora 1989, 8–9, 12.
- 137 Lipsitz, 1990, 5, 36.
- 138 Koivunen 2003, 60–64; Pajala 2006, 50–51; Sturken 1997, 9, 10; myös Huyssen 1995, 2–3.
- 139 Landsberg 2003, 148–149, 156.
- 140 Landsbergin teorian kritiikistä ks. Burgoyne 1999.
- 141 Landsberg 2003, 155–156.
- 142 Landsberg 2003, 149.
- 143 Populaarista kokemuksena ks. Koivunen, Paasonen & Pajala 2001, 19.

- 144 Elokuvesta osana yhteiskuntaa ks. myös Koivunen 2003, 17–18; Salmi 1993, 37–43, 156; Laine 1999, 32–33.
- 145 Sturken 1997, 259; ks. myös Tilli 2009.
- 146 Hall 2005, 48–50; Higson 1996b, 8.
- 147 Perinteen keksimisestä ja kansakunnan rakentamisesta ks. Hobsbawm 1984, 1–14; suurmieskultista Klinge 1999, 93–96.
- 148 Esim. kansan käsitteen muotoutumisesta 1800-luvulla ks. Liikanen 2003.
- 149 Billig 1995, 37–38, 174.
- 150 Breisach 1994, 229; Pearson 1999, 65, 75.
- 151 Hegel 1978/1837, 27, 32, 70–76.
- 152 Esim. Pearson 1999, 73–75; Klinge 1999, 279–280.
- 153 Hall 2005, 46–47.
- 154 Hake 2002, 66, 70, 77, 82–83; Witte 1993, 145–146; myös Kuparinen 1998, verkko-artikkeli.
- 155 Taylor 1993, 86–89.
- 156 Hay 1987, 154–155, historiallisten elokuvien analyysistä ks. 155–180.
- 157 Britannian valtion elokuvapolitiikasta sota-aikana ks. Harper 1994, 77–80.
- 158 Gustafsson 2009, 70, 76–77; Fuhrhammar 1998, 114–117, 181–182.
- 159 Vincendeau 2004, 143; Hayward 1993, 149–150, 194–195.
- 160 Landy 1991, 59, 84.
- 161 Laine 1999, 270–271.
- 162 Landy 1991, 57.
- 163 Harper 1994, 3, 55, 188.
- 164 Koivunen 1996, 237–240.
- 165 Xavier 2001; Cham 2001.
- 166 Burgoyne 1997, 1–2, 34–35, 49, 53.
- 167 Ks. esim. Landy 1996, 229; Kaes 2001, Hansen 2001, Elsasser 1996.
- 168 Monk & Sargeant 2002; Koivunen 2003, 51; myös Hake 2002, 66.
- 169 Ks. esim. Ezra & Rowden 2006, 2–3; Higson 2006, 18–19.
- 170 Pietilä 1997, 270, 300–301; Lehtonen 2004, 168, 179; Stam 2000, 225; Laine 1999, 32; Koivunen 2003, 27–28; ks. myös Staiger 1992, 3, 8–9.
- 171 Klinger 1997, 112.
- 172 Staiger 1992, 8, 12, 74–75, 78.
- 173 Klinger 1997, 112; Koivunen 2003, 14, 28–29.
- 174 Klinger 1997, 108–109; Koivunen 2003, 40–45; Koivunen 2004, 238–239.
- 175 Klinger 1997, 115–122.
- 176 Ks. esim. Brooker & Jermyn 2006, 127–130; Mayne 1993, 62–70, 80–86; Stacey 2003, 49–79; empiirisestä katsojasta tekstinä Stacey 2003, 71–72, 74, 78.
- 177 Laine pyrki näin kehittämään edelleen mm. Judith Maynen ja Mirjam Hansenin ajatuksia katsojuudesta (Laine 1999, 146–147, 399; Mayne 1993, 36–37; Hansen 1989, 169, 170; ks. myös Hansen 1993, 201, 206–207).
- 178 Klinger 1997, 115, 117, 118, 120–121; Klinger 1994, xx; Koivunen 2003, 28; Staiger 1992, 95; Allen 1998, 19.
- 179 Lehtonen 2004, 179.
- 180 Hyrkkänen 1995, 50, 53–54; ks. myös Laine 1999, 32.
- 181 Mielikuvituksen käytöstä historian tutkimuksessa ks. Hyrkkänen 1997, 64–66.
- 182 Allen 1998, 19.
- 183 Pääosaa tästä jäljelle jääneestä materiaalista säilytetään Kansallisessa audiovisuaalisessa arkistossa. Mikäli materiaalia ei ole arkiston kokoelmissa, on sen löytyminen melko mahdotonta.
- 184 Tarkoituksena ei ole kuitenkaan katsoa kotimaista tuotantoa systemaattisesti läpi.
- 185 Esim. Yrjö Hirnin tutkimus *Runebergskulten* (1935).
- 186 Kivimäki 2001, 285.
- 187 Kivimäki 2001, 284.
- 188 Jotkut näiden kaupunkien lehdet jätin pois kartoituksesta, koska niissä ei esiintynyt

- lainkaan elokuva-arvioita. Joistakin lehdistä taas löytyi ainoastaan ajoittain tutkimukseni elokuvien arvosteluja. Arvioita voi ilmestyä minkä tahansa päivän lehdessä, jopa viikkoja ensi-illan jälkeen, tai sitten elokuva-arvosteluja ei julkaistu tiettyjen vuosien aikana ollenkaan.
- 189 Jäger-Filmin tuotantoa, mm. kyseiset elokuvat tuhoutuivat tulipalossa 1959. Sitten *Elinan surmasta* löydettiin vuonna 1998 Yhdysvalloista kopio, joka restauroitiin Kansallisessa audiovisuaalisessa arkistossa ja esitettiin televisiossa. Käytössäni on tämä elokuvan versio, jonka kesto on n. 100 minuuttia, kun elokuvan tarkastamotietojen mukaan elokuvan pituus oli 3400 m eli n. 124 minuuttia vuonna 1938 (VET/ Tarkastuspäätös 2.9.1938, n:o 990; SKF 2 2002, 257). Matti Helkapalon kokoelmat, lehdistötiedote 4.5.1998.
- 190 Dyer 1998, 9.
- 191 Juva 2008, 42–54.
- 192 Ks. kulttuurintutkimuksen ja tieteidenvälisyyden luomista haasteista metodeille sekä analyysin kohteen ja käsitteiden kiinteästä yhteydestä Bal 2002, 6–8, 9–10, 44–45. Käsitelähtöisyyden soveltamisesta mediakulttuurin historian tutkimukseen ks. Saarenmaa 2010, 34–35.
- 193 Järvinen 1982, 152–153; Haavio 1935, 260–261, 304; Burke 1978, 147–148.
- 194 Leo Lowenthal tutki 1940-luvulla ajankohdan yhdysvaltalaisen aikakauslehtien elämäkertartikkeleita, Lowenthal 1968, 110, 115, 126–127, 128. Charles L. Ponce de Leon on tutkimuksessaan kartoittanut yhdysvaltalaisia henkilöjournalismia 1890–1940, Ponce de Leon 2000, 107–108, 111.
- 195 Kunnas 1986, 221–222; Pollock 1980, 59, 64–65.
- 196 Custen 1992, 3, 81.
- 197 Custen 1992, 90, 93, 98, 103, 149–150.
- 198 Taylor 2002, 120–158.
- 199 Vrt. Bordwell & Thompson 1990.
- 200 Altman 2002, 67, 93, 102.
- 201 Altman 2002, 57–60, 66–67.
- 202 Ks. s. 27.
- 203 Suomen kontekstissa tilannetta hankaloittaa se, että tuotantoyhtiöiden sisäisiä dokumentteja ei ole paljon saatavissa tai edes olemassa. Päättely perustuu siis suurelta osin julkiseen lehtimateriaaliin ja itse elokuvatuotantoon.
- 204 Laine 2001, 38; Laine 1999, 222–223.
- 205 Laine 1999, 58–61; trendiluokittelusta SF:ssä ja Fennadassa ks. kuvaaja Esko Töyryn haastattelu von Bagh 192, 35–36.
- 206 Laine 1999, 58.
- 207 Uusitalo 1992b, 21; Uusitalo 1978, 297.
- 208 Laine 1999, 136; Laineella puhuttelu perustuu hänen tekemälleen katsoajuuden kolmijaolle, ks. s. 38, Laine 1999, 146–147.
- 209 Laine 1999, 136, 139, 141, 143, 144; Laine 1995, 94.
- 210 Laine on analysoinut yksityiskohtaisemmin vain Suomi-Filmin ja Suomen Filmitelollisuuden puhuttelua (Laine 1999, 147–152).
- 211 Suomi-Filmi ja SF olivat jo 1930-luvun lopulta asti tuottaneet yli kolme ensi-iltaelokuvaa vuodessa. Uusitalo 1975b, 117–136, 166.
- 212 Uusitalo 1975b, 98–99, 105; Uusitalo 1977, 202; Helkapalon & Wassmundin (1994) dokumenttielokuvan mukaan Kurt Jäger vaimoineen internoitiin sodan aikana ja sodan jälkeen saksalaisen Jägerin omaisuus otettiin Neuvostoliiton haltuun.
- 213 Uusitalo 1977, 30–31, 119, 202.
- 214 Korkeimmillaan katsojamäärät olivat jatko-sodan aikana, noin 400 000 katsojaa uutuutta kohti, sodan jälkeen määrät alkoivat pikku hiljaa vähentyä, ks. esim. Uusitalo 1992a, 25–26; Uusitalo 1992b, 19–20; Uusitalo 1965, 114; Sedergren 1999, 205, 212, 214, 256.

- 215 Uusitalo 1993, 26, 28. Sodan jälkeen kotimainen elokuvateollisuus kärsi raaka-ainepulasta ja sen tuloja heikensivät sekä lippujen hintasäännöstely että kiristynyt verotus; Uusitalo 1992b, 19, 26; Pantti 2000, 485–486. Voidaan myös tulkita, että Suomeen oli kasvanut uusi elokuvakatsojasukupolvi, jolle suomalainen tarina ja ymmärtämistä helpottava suomen kieli ei ollut enää niin tärkeää elokuvakokemuksessa; MV:22/834, 471, 695, 694, 733, 144, 184.
- 216 Keto 1974, 108, 127; Uusitalo 1995, 19–20; Uusitalo, 1992, 19–20, 26–27.
- 217 Laine 1999, 250–253.
- 218 Ibid.
- 219 Ks. esim. *Elokuva-Aitan* 1930-luvun vuosikertojen Elokuvakatsaukset.
- 220 Altman 2002, 159–161.
- 221 Tämän monimuotoisuuden vuoksi historiallista elokuvaa onkin ollut vaikea määritellä; ks. Salmi 1993, 213–214.
- 222 Viitataan tässä menneisyydellä katsomisajan kohtaa selvästi varhaisempaan ajankohtaan. Tyypillistä ennen toista maailmansotaa tehdyille elämäkertoille on, että ne kuvaavat menneisyyden henkilöitä, eivät katsomisajan kohdan aikalaisia; Custen 1992, 84–84, 91.
- 223 Ks. esim. *SKF* osat 2–5.
- 224 Yksi genrenmääreen ensimmäisistä käyttäjistä oli elokuvakriitikko Raoul af Hällström, joka kirjoitti arvioita *Elokuva-Aittaan* ja *Uuteen Suomeen*, ks. esim. *US* 13.10.1946; *US* 7.11.1948.
- 225 Laine 1999, 56.
- 226 *EA* 15.3.1934, ”Elokuvakatsaus”; *EA* 15.1.1935, esittely ”Nell Gwyn Kaarle II:n rakastajatar” -elokuvasta; *EA* 15.1.1936, ”Englantilaisia elokuvia on tulossa”; *EA* 15.3.1934, ”Elokuvakatsaus”; *EA* 15.1.1939, ”Elokuvakatsaus”.
- 227 *EA* 15.9.1934; 15.10.1935; 15.1.1939; 4.10.1939; ”Elokuvakatsauksia”. *EA* 15.11.1937, ”Kiitos herra Korda!”, pääkirjoitus; *EA* 8.2.1939, ”Amerikkalaista historiankäsitystä”, pääkirjoitus.
- 228 *EA* 8.2.1939, ”Amerikkalaista historiankäsitystä”, pääkirjoitus; ”Elokuvakatsaus”.
- 229 *EA* 15.10.1935; 1.2.1936, ”Elokuvakatsauksia”; Ks. elokuvien ristiriitaisesta esittelystä esim. *Kuningatar Kristiina* -elokuvasta *EA* 15.1.1934, ”Greta Garbo Kristiinana”; 1.3.1934, ”Kuningatar Kristiina”; 15.3.1934, ”Elokuvakatsaus”; *Marie Antoinette* -elokuvasta *EA* 1.5.1938, ”Norma Shearer – Marie Antoinette”; 15.1.1939, ”Elokuvakatsaus”.
- 230 Esimerkiksi Iso-Britanniassa historiallisia brittielokuvia pidettiin autenttisempina kuin amerikkalaisia elokuvia, ja myös kotimaisten elokuvien autenttisuutta tarkkailtiin; Harper 1994, 12–14, 56–57; ks. myös brittiläisen identiteetin ja elokuvien realismin suhteesta Cook 1996, 5; Chapman 2005, 6–7, 9.
- 231 Ilona-tietokanta, <http://212.213.117.18/>, 22.2.2010; Salmenhaara 1996, 382–383.
- 232 Nykyarvion mukaan balladi on tyystin epähistoriallinen. Klaus Kurjen lisäksi samanlaisesta tarinaa on kerrottu hänen isoisästään Klaus Lydeckenpoika Dieknistä (? – 1435). Kurjen ensimmäisen vaimon nimi oli Elin, Dieknin vaimon nimi mahdollisesti Elina (*SKB* 5 2005, 537–538; *SKB* 2 2003, 384–385).
- 233 Kansantarinasta Simonsuuri 1984, 287–292.
- 234 Suomi-Filmin *Aktivisti* (1939) sekä Suomen Filmiteollisuuden *Runon kuningas ja muuttolintu* (jonka käsikirjoitus on vuodelta 1937) ja *Helmikuun manifesti* (1939) perustuvat alkuperäiskäsikirjoituksiin.
- 235 *Film-Nytt* 15.5.1938, ”Den första historiska storfilmerna i Finland”; *Fama* 4-5/1938, ”Klaus Kurck och liten Elin. Den första historiska inspelningen i Finland tar gestalt”; *Elokuva-*

- lukemisto 22.5.1938, "Elinan surma. Ensimmäinen historiallinen suurfilmaus Suomessa"; *Rea* 5/1938, "Jäger-Filmi historiallisen elokuvan uranuurtajana"; *EA* 25.5.1938, "Klaus Kurki ja Kirsti Fleming valkokankaalla".
- 236 *Elokuvalukemisto* 22.5.1938, "Elinan surma. Ensimmäinen historiallinen suurfilmaus Suomessa"; *EA* 25.5.1938, "Klaus Kurki ja Kirsti Fleming valkokankaalla".
- 237 *Suomen Kinolehti* 5/1937, "Elinan surmasta tulee tosi, mutta moni pää on harmaantunut, sanoo Kaarna".
- 238 *Suomen Kinolehti* 1–5/1940, "Simo Hurtta"; *Elokuvalukemisto* 10–11/1939, "Jäger-Filmi valmistaa neljä elokuvaa"; *Elokuvalukemisto* 1–2/1940, "Jäger Filmin 'Simo Hurtta'"; *EA* 1.9.1940, mainos. "Ensimmäisyys" ei tässä yhteydessä pitänyt paikkaansa, sillä Lyyra Filmi oli vuonna 1915 tuottanut lyhytelokuvan *Kesä* Eino Leinon käsikirjoituksen pohjalta (Salmi 2002, 186–202).
- 239 Tällaisia kohtauksia olivat mm. jumalanpalvelus keskiaikaisessa kirkossa sekä Suomalain Elinan ja Klaus Kurjen häät. Vastaavia kohtauksia saattoi olla jopa enemmän, sillä alkuperäinenokuva oli noin 20 minuuttia pidempi kuin nykypäivänä nähtävissä oleva versio; *VET/ Tarkastuspäätös* 1.9.1938, nro 990; *KAVA/ käsikirjoitukset*, *Elinan surma*. Ks. myös kriitikoiden maininnat elokuvan pitkistä kirkkokohtauksista esim. *AS* 4.9.1938.
- 240 *SSD* 29.7.1939, "JÄGER FILMIN retkikunta".
- 241 Leinon näytelmä oli allegoria sortokausien aikaisesta tilanteesta (Leino 1908). Synopsi viittaisi siihen, että näytelmässä ollutta allegorista asetelmaa ei ollut elokuvissa. *Suomen Kinolehti* 9/1940, *Simo Hurtan* synopsis.
- 242 *HS* 4.9.1938; *US* 4.9.1938; *IS* 5.9.1938; *Lahti* 8.9.1938; *Vaasa* 10.9.1938, elokuva-arvosteluja.
- 243 *HBL* 4.9.1938; *SSD* 4.9.1938; *EA* 15.9.1938; *UA* 7.9.1938; *SaKa* 7.9.1938; *KL* 7.9.1938; *Karjalan Suunta* 6.9.1938; *AL* 5.9.1938, elokuva-arvosteluja.
- 244 *IS* 5.9.1938; *Ajan Suunta* 4.9.1938; *Lahti* 8.9.1938; *Uusi Aika* 8.9.1938, elokuva-arvosteluja.
- 245 *HS* 30.9.1940; *US* 30.9.1940; *HBL* 1.10.1940; *SSD* 2.10.1940; *SvPr* 1.10.1940; *SaKa* 17.10.1940; *KL* 2.10.1940; *AL* 30.9.1940, elokuva-arvosteluja. Vain muutama kriitikko kirjoitti kiittävän arvion elokuvasta, ks. *Vaasa* 15.4.1940; *UA* 9.10.1940; *SS* 3.10.1940; *KSML* 17.10.1940.
- 246 *Suomen kansallisfilmografian* arvion mukaan, ks. *SKF* 2 2002, 260, 561.
- 247 Näyttelijä Teuvo Puro oli ollut mukana jo *Salaviinanpolttajien* filmauksessa vuonna 1907 (Salmi 2002, 44, 48).
- 248 Kummassakin elokuvassa pääosassa oleva Santeri Karilo oli tuttu kotimaisten elokuvien sivuosista tai jopa roiston rooleista, *Elinan surmassa* esiintyvät Hilikka Helinä ja Kalevi Mykkänen olivat ensimmäisissä filmirooleissaan, Ella Eronen taas oli tuttu sivurooleista. *Simo Hurtassa* esiintyvillä Aili Tikalla ja Hannes Veivolla oli ollut muutama sivurooli ennen tätä tehtävää. Poikkeuksena muista Urho Somersalmi ja Teuvo Puro olivat tunnettuja elokuva-alan pioneereja, jotka olivat esiintyneet elokuvissa jo 1910-luvulla.
- 249 *Suomen Kinolehti* 5–6/1941, "Suomi-Filmi astuu uuteen näytäntökauteen uusin päämäärin, uusin iskuvoimin!".
- 250 *SKF* 4 2002, 389; *IS* 10.5.1939, "Kotimainen elokuva rynnistää".
- 251 *SFU* 2/1937, "Suuren runoilijan rakkaus". *SF:n* oman lehden pääkirjoituksista vastasi usein yhtiön toimitusjohtaja Toivo Särkkä, näin luultavimmin tässäkin tapauksessa.
- 252 *SFU* 2/1937, "Suuren runoilijan rakkaus".
- 253 *SFU* 2/1937, "Suuren runoilijan rakkaus".
- 254 *EA* 1.6.1933, *EA* 15.10.1933, *EA* 15.11.1934, "Elo-kuvakatsaukset"; *EA* 1.12.1936, "Schubertia haas-

- tattelemassa"; *EA* 1.4.1937, "Elokvakatsaus".
- 255 *SFU* 2/1937, "Suuren runoilijan rakkaus"; *SFU* 7/1939, "'Runon kuningas ja muuttolintu' nähdään uudenvuodenaattona".
- 256 *SFU* 2/1937, "Suuren runoilijan rakkaus".
- 257 Elokuvan herättämästä keskustelusta ks. tarkemmin s. 415–417.
- 258 *Suomen Kinolehti* 5/1937, "SF:n filmisatoa"; *Uudenmaan Sanomat* 16.7.1938, "Runeberg-elokuvaa filmataan Porvoossa parhaillaan"; *Borgåbladet* 16.7.1938, "'Skaldekonungen och flyttfågeln' filmas ny i Borgå"; *Uusimaa* 16.7.1938, "Runeberg ja Emilie Björkstén kävelivät eilen ilmielävinä Porvoon kaduilla"; *Elokuvalukemisto* 6/1940, "'Runon kuningas ja muuttolintu'. Huomattavin kulttuurielokuva, mitä Suomessa koskaan on tehty".
- 259 Suosiosta ks. s. 374, 377.
- 260 *Suomen Kinolehti* 5/1939, "Suomen Filmitel-lisuuden tulevan syyskauden uutuudet"; *EA* 3.5.1939, mainos; *Suomen Kinolehti* 6–7/1939, kansikuva; *Fama* 1/1940, kansikuva; *SFU* 2/1940, esittelykuvia elokuvasta; *EA* 1.5.1940, mainos.
- 261 RKML oli vuoden katsotuin elokuva *Suomen kansallisfilmografian* arvion mukaan, *SKF* 2 2002, 574.
- 262 *HS* 6.10.1940, *SSD* 6.10.1940, *US* 6.10.1940, *HBL* 7.10.1940, *AL* 7.10.1940, *KL* 10.10.1940, *IS* 8.10.1940, *UA* 9.10.1940, elokuva-arvosteluja. Ainoastaan *Ylioppilaslehden* kriitikko J. V. ihmetteli rakkausjuonen päättymistä isänmaalliseen kuvaelmaan; *YOL* 3/1940. *SKF* 2 2002, 527.
- 263 SKS/Kirjallisuusarkisto, T. Vaaskiven kirjeen-vaihto, 688/mf 64:1, 689/mf28:1; Laine 1999, 250; von Bagh 1991, 16.
- 264 Sedergrén 1999, 201–202, 257.
- 265 *Vapaa Sana* 3.10.1946, "Minä elän". Aleksis Kiven elämä elokuvana"; yhtiöiden välisestä *Seitsemän veljestä* -kilpailusta ks. Laine 2007.
- 266 Unho oli esittänyt Viipurin teatterissa Kiveä Elsa Soinin kirjoittamassa näytelmässä *Kivi jonka rakentajat hylkäsivät* ja kertomansa mukaan tästä lähtien ollut erityisen kiinnos-tunut Kiven hahmosta (*ETKL* 5/1946, "Kirje vanhalle koulutoverille";).
- 267 *Uutisaitta* 3–5/1946, "Nurmijärven poika pääsee filmiin"; *ETKL* 5/1946, "Kirje vanhalle koulutoverille"; SKS/Kirjallisuusarkisto, Alek-sis Kiven Seuran arkisto.
- 268 VET/ Tarkastusanomus "Minä elän", 2.10.1946.
- 269 KAVA/Käsi-kirjoitukset, "Minä elän", Ilmari Unhon kopio.
- 270 *Uutisaitta* 6/1946, takakansi; *EA* 30.9.1946, etukansi; *Uutisaitta* 8/1946, kuvallinen esittelyaukeama. Sairaalloinen tai synkeä Kivi esiintyi useiden mainosten ja ennakkojuttujen kuvissa; *Uutisaitta* 3–5/1946, mainos; *Uutisaitta* 7/1946, "Aleksis Kivi"; *EA* 30.9.1946, takakansimainos; *ETKL* 7/1946, mainos; *SSD* 3.10.1946, "Aleksis Kivi-filmi kallein maas-samme valmistettu elokuva"; *HBL* 3.10.1946, "Kivi-filmen in för sin premiär".
- 271 *AL* 11.10.1946; *HBL* 11.10.1946; *KL* 12.10.1946; *UA* 12.10.1946; *US* 13.10.1946; *SSD* 13.10.1946; *HS* 17.10.1946, elokuva-arvosteluja. KAVA/ Suomi-Filmin arkisto, tuottotilastoja.
- 272 Mundy 1999, 53–54.
- 273 Ks. esim. Mundy 1999, 54, 59–60, 63–64.
- 274 Hake 2001, 155.
- 275 Tibbetts 2005, 10–13.
- 276 KAVA/ *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan käsi-kirjoituskappaleet; Särkän vah-vasta roolista yhtiössä ks. Laine 1999, 130–131.
- 277 Ebba Dunckert on fiktiivinen henkilö.
- 278 *EA* 25.2.1944, "Maaria Eira. 19-vuotias laulajatar, filmitähti ja sota-ajan avioaimo"; *SSD* 15.2.1944, elokuva-arvostelu.
- 279 *Veikkaaja* 10.2.1944, mainos; *EA* 21.1.1944, aukeaman elokuvaesittely. *EA* 15.10.1933, *EA*

- 15.11.1934, *EA* 15.2.1935, ”Elokuvakatsauksia”.
- 280 *SFU* 1/1944, ”Pieni kuvaballaadi Sf-elokuvasta Ballaadi”.
- 281 Arvioitujen esityskertaindeksien mukaan ks. *SKF* 2 2002, 635, 692; *SKF* 3 2002, 160, 209.
- 282 *US* 14.2.1944; *SSD* 15.2.1944; *HS* 16.2.1944; *AL* 13.3.1944; *KL* 15.3.1944; *Savo* 15.2.1944, elokuva-arvosteluja.
- 283 *US* 14.2.1944; *SSD* 14.2.1944; *HS* 20.2.1944, musiikkiarvosteluja.
- 284 *Ajan Suunta* 14.2.1944; *HBL* 14.2.1944; *US* 14.2.1944; *Vaasa* 14.2.1944; *IS* 15.2.1944; *SSD* 15.2.1944; *Savo* 15.2.1944; *SS* 15.2.1944; *Vasa-bladet* 15.2.1944; *HS* 16.2.1944; *AL* 13.3.1944; *KL* 15.3.1944; varauksellisin elokuvaan suhtautui *Kauppalehti* 14.2.1944, elokuva-arvosteluja.
- 285 *SKF* 3 2002, 291. Myöhemmin haastattelussa T. J. Särkkä on todennut *Ballaadin* olleen yhtiölle suuri taloudellinen tappio (*Kansan Kuvalehti* 29.3.1951, ”Haukkua ja vastahaukkua kotimaisesta elokuvasta”).
- 286 *SKF* 4 2002, 117–118.
- 287 *Uutisaitta* 6/1948, ”Studiassa sattuu”; *EA* 31.10.1948, mainos; *Uutisaitta* 7–8/1948, ”Aabraham Ojanperän elämä filminä”; *Uutisaitta* 9–10/1948, etukansi; *ETKL* 9–10/1948, ”Vuokraamot esittelevät elokuvaan”.
- 288 *VET/ Tarkastusanomus Ruusu ja kulkuri*, 1.11.1948.
- 289 KAVA/ SuFi:n arkistot, Elokuvien kulut ja tuotot -tilastoja 20.3.58.
- 290 *Ibid.*
- 291 *TS* 6.11.1948; *AL* 7.11.1948; *Appell* 12.11.1948; *HS* 7.11.1948; *HBL* 7.11.1948; *US* 7.11.1948; *SS* 7.11.1948; *UA* 7.11.1948; *TKS* 9.11.1948; *Vasa-bladet* 23.11.1948; *YOL* 2.12.1948. Liiallisesta romantiikasta *IS* 8.11.1948; *NP* 6.11.1948; *SaKa* 9.11.1948; *SSD* 9.11.1948; *Vaasa* 23.11.1948; *Vapaa Sana* 19.11.1948, elokuva-arvosteluja.
- 292 KAVA/ SuFi:n arkisto, K. Hirvosen kirjeet ja selvitykset Suomi-Filmille 23.8.48–17.4.49.
- 293 *Kesäillan valssi* oli yhtiön taloudellisesti menestynein elokuva vuodesta 1934 lukien (KAVA/ SuFi:n arkistot, Elokuvien kulut ja tuotot tilastoja 20.3.58).
- 294 *SSD* 27.4.1954, ”Mä oksalla ylimmällä’ filmi markkinoidaan vieraissa nimissä?”; *Viikkosanomat* 9.9.1954, ”Kotimainen filmikiista”.
- 295 Uusitalo 1975a, 152, 156–157.
- 296 Ks. esim. *SKB* 10 2007, 634–636.
- 297 Alkuperäisen käsikirjoituksen tekijä Erik Dahlberg nosti julkisen kiistan käsikirjoituksen uudelleenkirjoittamisesta ja väitti tekijänoikeuksiaan loukatun (*SSD* 27.4.1954, ”Mä oksalla ylimmällä’ filmi markkinoidaan vieraissa nimissä?”; *Viikkosanomat* 9.9.1954, ”Kotimainen filmikiista”).
- 298 *EA* 27.4.1954; *ETKL* 3/1954, mainoksia.
- 299 *EA* 15.9.1953, etukansi; *EA* 29.9.1953, ”Kesäpäivä kangasalla ja ’linsenläiset’ oksalla ylimmällä”; *ETKL* 3/1954, mainos.
- 300 Pääosin positiivisia arvioita antoivat *HBL* 3.5.1954; *HS* 1.5.1954; *US* 3.5.1954; *Vapaa Sana* 3.5.1954; *AL* 5.5.1954; *Vasabladet* 5.5.1954; *Uusi Aika* 4.5.1954. Kriittisempiä olivat *IS* 10.5.1954; *SSD* 3.5.1954; *TKS* 4.5.1954; *TS* 3.5.1954, elokuva-arvosteluja.
- 301 *EA* 1.1.1934, ”Tähdentelentoja”, pääkirjoitus.
- 302 Haavikko 1980, 302–303. Panu Rajalan mukaan idea Kaarina Maununtytären tarinan filmaamisesta tuli Waltarilta (Rajala 2008, 438).
- 303 *EA* 15.6.1939, ”Suomen Filmitoimisto SF filmaa Kaarina Maununtytären ja Erik XIV:nnen elämänvaiheet”.
- 304 *EA* 1.12.1940; *Elokuvateatteri* 3/1940, Särkän 50-vuotishaastatteluja.
- 305 *EA* 8.8.1950, ”Nuoruutta, kauneutta, rakkautta”; Haavikko 1980, 302–303.

- 306 Elokuviin perumisen syynä ei voinut olla ainakaan Särkän valitteleva kangaspula, sillä SF oli jo ennen sotaa ehtinyt ostaa kankaita *Kaarina Maununtytär* -elokuva varten EA 8.8.1950, "Nuoruutta, kauneutta, rakkautta"; EA 10.3.1944, "Elokuvamme Adrian, Bure Litonius".
- 307 EA 15.7.1948, "Eeva-Kaarina on tapetilla".
- 308 Myös suurmieselokuva-tyyliin kuului yhtiön pukuelokuvien piirteitä, ks. s. 314–316.
- 309 EA 18.4.1950, etukansi; *Uutisaitta* 8/1950, mainos; EA 8.8.1950, mainos; VET/ Tarkastuspäätös 10.8.1950, nro 3295, elokuvan esittely-vihkonen anomuksen liitteenä.
- 310 *Savo* 12.9.1950; *UA* 13.8.1950; *Taiteen Maailma* 9/1950; *Vaasa* 6.9.1950; *SaKa* 16.8.1950; *HS* 13.8.1950; *US* 13.8.1950; *AL* 13.8.1950; *Uusi Aika* 16.8.1950, elokuva-arvosteluja.
- 311 *TKS* 22.8.1950; *Vaasa* 6.9.1950; *SaKa* 16.8.1950; *UA* 13.8.1950, elokuva-arvosteluja.
- 312 *Kansan Kuvalehti* 29.3.1951, "Haukkua ja vastahaukkua kotimaisesta elokuvasta".
- 313 Uusitalo 1999, 157–158. *ETSK* 3/1951, mainos.
- 314 *Rosvo-Roope* oli vuoden 1949 katsotuim kotimainen elokuva arvioidun esityskertaindeksin mukaan (*SKF* 4 2002, 192); EA 7.2.1950, lukijakyselyn tulokset näytäntökaudelta 1948–1949. Suomi-Filmissä käytiin kirjeenvaihtoa Artturi Leinosen kanssa "puukkojunkkari-aiheen" käsikirjoittamisesta helmikuussa 1950, joten voidaan päätellä, että käsikirjoitusprosessi käynnistyi *Rosvo-Roope* -menestyksen jälkeen (KAVA/Suomi-Filmin arkisto, Artturi Leinosen kirje Holger Harrivirrälle 23.2.1950). *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvan tarkastusanomuksen liitteessä tosin mainitaan, että elokuvaa oli suunniteltu jo yhtiön 30-vuotisjuhlavuoden 1949 ohjelmistoon (VET/ Tarkastusanomus *Härmästä poikia kymmenen*, 11.9.1950, anomuksen liite).
- 315 *IS* 9.9.1950; *SSD* 10.9.1950; *Vapaa Sana* 11.9.1950; *UA* 17.9.1950; *AL* 13.9.1950, elokuva-arvosteluja.
- 316 *SKB* 4 2004, 344; häjyistä ks. myös Ylikangas 2005, 20–26.
- 317 Laulujen tuttuuteen viittasi mm. *Elokuva-Aitan* tapa kertoa "Ison-Antin ja Rannanjärven" filmaamisesta (EA 13.6.1950, "Kotoinen kierros"); ks. myös Asplund 2006, 154–155.
- 318 EA 22.8.1950, "Kotoinen kierros"; *Uutisaitta* 8/1950, "Studiassa sattuu".
- 319 *Ilkka* 27.6.1950, "'Härmästä poikia kymmenen'. Suomi-Filmi siirtää häjyjen historiaa filminauhalle".
- 320 *Uutisaitta* 9/1950, Studiassa sattuu.
- 321 KAVA/ *Härmästä poikia kymmenen* pr-materiaalit.
- 322 *Kansan Kuvalehti* 22.6.1950, "Härmän häjyt ja Venäjän keisari elokuvamiesten tähtäimessä"; *HBL* 26.9.1950, elokuva-arvostelu; *Maakansa* 16.9.1950, elokuva-arvostelu.
- 323 *ETKL* 4/1950, mainos; ks. myös EA 2.9.1950, mainos.
- 324 Tauno Palo oli esimerkiksi jälleen kerran valittu *Elokuva-Aitan* äänestyksessä suosituimmaksi kotimaiseksi miestähdexiksi (EA 7.2.1950).
- 325 *Kansan Kuvalehti* 22.6.1950, "Härmän häjyt ja Venäjän keisari elokuvamiesten tähtäimessä"; *Ilkka* 27.6.1950, "'Härmästä poikia kymmenen'. Suomi-Filmi siirtää häjyjen historiaa filminauhalle"; VET/ Tarkastusanomus *Härmästä poikia kymmenen*, 11.9.1950.
- 326 Elokuvan henkilöiden historiallisuus näytettyä käsikirjoituksessa, ennakkomarkkinoinnissa, itse elokuvassa ja aikalaisarvioissa jännitteisenä. Elokuvan käsikirjoituksessa päähenkilöiden nimet on muunneltu historiallisista henkilöistä, Isoo-Antti on Antti Koi-vula, Rannanjärvi Iisakki Nukari, nimismies Hägglund nimismies Grönberg, ainoastaan

- Anssin Jukka on historiallinen nimi (KAVA/ käsikirjoitukset, *Härmästä poikia kymmenen*). Samoin *Uutisaitan* ennakoartikkelissa muistutetaan, ettei elokuva kuvaa suoraa historiaa (*Uutisaitta* 8/1950, ”Studiassa sattuu”). Mutta mainoksessa, ennakoartikkeleissa ja useissa arvosteluissa tämä on unohtunut, Isoosta-Antista puhutaan Isontalon Anttina ja Rannanjärvi-hahmosta Rannanjärvenä (*IS* 24.7.1950, ”Härmästä poikia kymmenen”; *Kauppalehti* 27.7.1950, ”ISONTALON ANTTI”, kuva kuvateksteineen; *Maakansa* 1.8.1950, Isontalon Antti, kuva kuvateksteineen; *ETKL* 4/1950, mainos; *IS* 16.9.1950; *HS* 17.9.1950; *Kauppalehti* 18.9.1950; *Ilkka* 18.9.1950; *KL* 19.9.1950; *Pohjolan Työ* 20.9.1950; *KSML* 2.10.1950; *EA* 3.10.1950, elokuva-arvosteluja). Elokuvan alkuteksteissä päähenkilöt nimitään Isoo-Antti, Iisakki Nukari (Rannanjärvi) ja nimismies.
- 327 KAVA/ käsikirjoitukset, *Härmästä poikia kymmenen*; *Kansan Kuvalehti* 22.6.1950, ”Härmän häijt ja Venäjän keisari elokuva-miesten tähtäimessä”; *EA* 22.8.1950, ”Kotoinen kierros”; *Uutisaitta* 8/1950, ”Studiassa sattuu”; *Uutisaitta* 9/1950, ”Studiassa sattuu”; *Ilkka* 27.6.1950, ”Härmästä poikia kymmenen”. Suomi-Filmi siirtää häjyjen historiaafilmi-nauhalle”; *IS* 16.9.1950, elokuva-arvostelu.
- 328 *EA* 2.9.1950, mainos.
- 329 Uusitalo 1972, 97; Laine 1999, 224–225.
- 330 Katsojia oli ensimmäisen vuoden aikana lähes 300 000 (KAVA/ Suomi-Filmin arkisto, elokuva-tilastoja 28.2.1958); VET/ Tarkastuspäätös Härmästä poikia kymmenen, 12.9.1950, nro 3314.
- 331 *Maakansa* 16.9.1950; *HS* 17.9.1950; *UA* 17.9.1950; *Vapaa Sana* 17.9.1950; *TS* 21.9.1950; *Taiteen Maailma* 10/1950, elokuva-arvosteluja.
- 332 *IS* 16.9.1950; *US* 17.9.1950; *Vapaa Sana* 17.9.1950; *Ilkka* 18.9.1950; *Kauppalehti* 18.9.1950; *Savo* 18.9.1950; *Vaasa* 18.9.1950; *Pohjanmaan Kansa* 19.9.1950; *SaKa* 19.9.1950; *AL* 20.9.1950; *KSML* 2.10.1950; *Taiteen Maailma* 10/1950, elokuva-arvosteluja.
- 333 *SSD* 17.9.1950; *UA* 17.9.1950; *US* 17.9.1950; *Vaasa* 18.9.1950; *KL* 19.9.1950; *Pohjanmaan Kansa* 19.9.1950; *AL* 20.9.1950; *Pohjolan Työ* 20.9.1950; *KSML* 2.10.1950; dramaturgisista puutteista ks. *Vapaa Sana* 17.9.1950; *SaKa* 19.9.1950; *HBL* 26.9.1950; *EA* 3.10.1950, elokuva-arvosteluja.
- 334 *IS* 16.9.1950; *HS* 17.9.1950; *SSD* 17.9.1950; *US* 17.9.1950; *UA* 17.9.1950; *Vapaa Sana* 17.9.1950; *Ilkka* 18.9.1950; *Kauppalehti* 18.9.1950; *Savo* 18.9.1950; *Vaasa* 18.9.1950; *KL* 19.9.1950; *Pohjanmaan Kansa* 19.9.1950; *SaKa* 19.9.1950; *AL* 20.9.1950; *Pohjolan Työ* 20.9.1950; *TS* 21.9.1950; *KSML* 2.10.1950; *EA* 3.10.1950; *Taiteen Maailma* 10/1950, elokuva-arvosteluja.
- 335 *HBL* 26.9.1950; *Maakansa* 16.9.1950, elokuva-arvosteluja.
- 336 *Ilkka* 15.9.1950, elokuva-arvostelu.
- 337 *SKB* 6 2005, 589–590.
- 338 Fennon tuotannosta ks. *SKF* 3 2002, *SKF* 4 2002, passim.
- 339 Koukkunen 1996, 85–86.
- 340 Elokuvan kustannukset olivat melkein kaksi kertaa suuremmat kuin yhtiön aiempien elokuvien (KAVA/ Fenno-Filmin arkistot, elokuvatilastoja 31.12.1952).
- 341 *IS* 29.10.1938, ”Elokuvamaailmasta”.
- 342 *Suomen Kinolehti* 5–6/1941, ”Mielenkiintoista, jännittävää ja hauskaa tarjoo SF-näytäntökautsi 1941-1942.”; *Elokuvateatteri* 5/ 1941, ”Hallin Janne filmiin!”; KAVA/ käsikirjoitukset, *Hallin Janne*, SF:n versio.
- 343 Koukkunen 1996, 86. Aihetta tarjottiin myös Suomi-Filmille (KAVA/ Suomi-Filmin arkisto, toimittaja Jukka Tyrkön päiväamäton kirje Suomi-Filmille 1949).

- 344 EA 13.12.1949, EA 7.2.1950, EA 21.2.1950, EA 7.3.1950, EA 21.3.1950, EA 4.4.1950, EA 18.4.1950; EA 16.5.1950, *Hallin Janne* "Kotoinen kierros" -palstalla; *ETKL* 3/1950, "Studioiden ihmeitä ja kevään kiireitä", mainos.
- 345 EA 16.5.1950, "Kotoinen kierros"; *ETKL* 4/1950, etukansi; EA 8.8.1950, etukansi; EA 19.9.1950, mainos.
- 346 Volasen suosiosta ks. esim. katsojakysely EA 7.2.1950. Koukkunen 1996, 89; *ETKL* 3/1950, "Studioiden ihmeitä ja kevään kiireitä".
- 347 EA 22.8.1950, "Hallin Jannen raudikko ravaa...".
- 348 EA 22.8.1950, "Hallin Jannen raudikko ravaa..."; EA 21.2.1950, "Kotoinen kierros"; HS 28.6.1950, "Kuorevedellä kruunuhäät heinäk. 9–10 pñä".
- 349 VET/ Tarkastusanomus *Hallin Janne*, 31.8.1950.
- 350 Altman 2002, 64–65.
- 351 VET/ Tarkastuspäätös 31.8.1950, nro 3202.
- 352 IS 9.9.1950; HS 10.9.1950; SSD 10.9.1950; *Vapaa Sana* 11.9.1950; TKS 17.9.1950; TS 12.9.1950; *HäSa* 22.9.1950; AL 13.9.1950; KL 13.9.1950; HBL 13.9.1950; EA 19.9.1950; KSML 31.10.1950, elokuva-arvosteluja.
- 353 Lainaus HS 10.9.1950; IS 9.9.1950; *Vapaa Sana* 11.9.1950; *HäSa* 22.9.1950; AL 13.9.1950; KL 13.9.1950; YOL 15.9.1950; EA 19.9.1950; KSML 31.10.1950; *Taiteen Maailma* 10/1950, elokuva-arvosteluja.
- 354 SSD 10.9.1950; TKS 17.9.1950; HBL 13.9.1950, elokuva-arvosteluja.
- 355 HS 10.9.1950; KL 13.9.1950; AL 13.9.1950; IS 9.9.1950; *Vaasa* 14.9.1950; KSML 31.10.1950, elokuva-arvosteluja.
- 356 HS 10.9.1950; *Maakansa* 10.9.1950; SSD 10.9.1950; US 10.9.1950; *Vapaa Sana* 11.9.1950; *Kauppaliehti* 12.9.1950; KL 13.9.1950; *SaKa* 17.9.1950, elokuva-arvosteluja.
- 357 *Suomen kansallisfilmografian* arvion mukaan, ks. SKF 4 2002, 266; KAVA/ Fenno-Filmin arkistot, elokuvatilastoja 31.12.1952.
- 358 Gronow 1995, 503.
- 359 Jalkanen 2003, 322, 331–332; Olkkonen 1996, 30.
- 360 Theelin suosiosta Kurkela 2003, 364–365.
- 361 Ks. Tanner 1947; Olkkonen 1996, 33.
- 362 Olkkonen 1996, 33–34; Hirvisieppä 1969, 78.
- 363 Oinonen 2004, 58–59, 71–74; Jalkanen 2003, 332. Syynä Pallen eroon Yleisradiosta ei ollut syynä ainoastaan hänen reteät revyyensä, vaan hänen aatetaustansa ja hänen toimintansa talvisodan propagandaosaston päällikkönä sekä hänen sodanaikainen venäläisvastaisuutensa (ks. Jalkanen 2003, 327–332).
- 364 Muikku 2001, 84–85.
- 365 Olkkonen 1996, 32–34.
- 366 Tästä kertoo se, että elokuvan ensi-iltaa Helsingissä lykättiin, jotta yhtiön prestiisituo-
tantona markkinoima *Katupeilin takana* olisi yhtiön 100. ensi-ilta, ks. *Elokuvalukemisto* 4/1949, "Orpopojan valssi". Lisäksi ohjaaja Salmisen status viihdeohjaajana ja elokuvan näyttämöllepano kertovat, että siitä suunniteltiin suhteellisen halpaa yleisöelokuva.
- 367 EA 15.11.1949, "Orpopojan valssi".
- 368 Ks. esim. *Uutisaitta* 8-9/1949, mainos; KAVA/ elokuvajulisteet, *Orpopojan valssi*.
- 369 EA 1.11.1949, "Tahdin välejä".
- 370 EA 1.11.1949, "Tahdin välejä"; tiivistetty mainita kupleteista myös EA 20.9.1949, "Kotoinen kierros".
- 371 Elokuva oli vuoden 1950 toiseksi katsotuin kotimainen elokuva *Suomen kansallisfilmografian* arvion mukaan, SKF 4 2002, 224; ks. myös katsojaaänestys vuoden parhaista filmeistä EA 7.2.1950.
- 372 HS 15.1.1950; IS 14.1.1950; US 15.1.1950; SSD 15.1.1950; *Vapaa Sana* 16.1.1950; AL 1.11.1949; *SaKa* 30.11.1949; ESS 23.10.1949; SS 27.10.1949; EA 13.12.1949, elokuva-arvosteluja.
- 373 Musiikkia ei tarvinnut enää mainostaa erikseen, vaan mainoksissa riitti toteamus

”jälleen... Tanner-elokuva”; *ETKL* 6/1951, mainos; *EA* 1.5.1951, etukansi; *EA* 12.6.1951, etukansi; *Uutisaitta* 9/1951, ”Kamerat kiersivät kesää. Tulossatoa kesän filmauksista”.

- 374 *IS* 22.12.1951; *NP* 22.12.1951; *HS* 23.12.1951; *HBL* 23.12.1951; *Maakansa* 23.12.1951; *SSD* 23.12.1951; *TKS* 23.12.1951; *UA* 23.12.1951; *US* 23.12.1951; *Vapaa Sana* 24.12.1951; *SaKa* 27.12.1951; *YOL* 4.1.1952; *ÄU* 5.1.1952; *Turun Päivälehti* 6.1.1952; *TS* 6.1.1952; *EA* 8.1.1952; *KL* 13.1.1952; *KSML* 8.2.1952, elokuva-arvosteluja; *Suomen kansallisfilmografian* arvio, ks. *SKF* 4 2002, 416.
- 375 Viljo Vesterisestä ks. Tikka 2007.
- 376 Yhtiö ilmoitti *Säkkijärven polkka* -nimisen elokuvan filmaamisesta vuoden 1953 lopulla, mutta tuossa yhteydessä ei mainittu, että elokuva kertoisi Vili Vesterisestä. Helismaa oli tehnyt yhtiölle synopsisen elokuvasta, joka rakentui polkan melodian varaan, muttei kertonut Vesterisestä. (*HS* 1.12.1953; *KAVA*/ käsikirjoitukset, *Säkkijärven polkka*, SF:n versiot). *Savon Sanomien* mukaan SF ei tehnyt elokuvaa, koska Vesterinen ei hyväksynyt sen käsikirjoitusversiota (*SS* 27.2.1979, ”Nähtyä kuultua: Pyhäpäivän ratoksi”).
- 377 Salmisen tavoitteista ks. Uusitalo 1978, 133. Fennadan toteuttaman elokuvan käsikirjoitus muistutti joiltakin osiltaan SF:N toteutumatonta käsikirjoitusta (*KAVA*/ käsikirjoitukset, *Säkkijärven polkka*).
- 378 *EA* 14.6.1955, ”Kultatukkainen Sakari soittaa bassoviulua”; *ETKL* 4/1955, ”Kuvakatsaus tulevista filmeistä – nämä on syytä merkitä muistiin”, mainos; *ETKL* 5/1955, mainos.
- 379 *KSML* 7.11.1955; *SaKa* 15.9.1955, elokuva-arvosteluja.
- 380 *HBL* 11.9.1955; *HS* 11.9.1955; *Liitosalueen Sanomat* 11.9.1955; *IS* 14.9.1955; *US* 11.9.1955; *Vapaa Sana* 11.9.1955; *TKS* 14.9.1955; *SSD* 11.9.1955; *AL* 13.9.1955; *UA* 13.9.1955; *Uusi Aika* 14.9.1955;

Kaleva 14.9.1955; *Kauppalähti* 15.9.1955; *NP* 15.9.1955; *YOL* 16.9.1955; *EA* 20.9.1955; *Riikimäen Sanomat* 27.9.1955; *Hyvinkään Sanomat* 7.10.1955; *Hämeen Kansa* 8.10.1955; *Nuoli* 39/1955, elokuva-arvosteluja.

- 381 Kurkela 2003, 351.
- 382 Esim. Laila Kinnunen esiintyy elokuvissa *Iskelmäkaruselli pyörä* (Filmi-Tria 1960), *Nuoruus vauhdissa* (Suomi-Filmi 1961), *Lauantaileikit* (Kurkvaara-Filmi 1963). *Nuoruus vauhdissa* -elokuvassa esiintyy myös Lasse Liemola, *Lauantaileikeissä* puolestaan Kai Lind ja Eino Grön.
- 383 *SKF* 6 1991, 608.
- 384 Pantti 1998, 85–89.
- 385 Näin kävi esimerkiksi musiikkielokuvien muokkauksessa musikaaleiksi; Altman 2002, 80.
- 386 *Elinan surma* -, *Simo Hurta* ja *Tanssi yli hautojen* – elokuvien puhuttelussa merkittävämpää oli näytelmän ja romaanin tunnettuus kuin historiallisten henkilöiden tutuus.
- 387 Ks. esim. Williams 1983, 163–164, Corbin 1990.
- 388 Breisach 1994, 98–99.
- 389 Taylor 2002, 52–53; Nadel 1984, 155; Palin 2001, 114.
- 390 Taylor 2002 54–55; Gay 1995, 160–161; Mendelson 1978, 16.
- 391 Taylor 2002, 55; Ihonen 1992, 44–45. Modernien biografioiden kritiikistä ks. Lowenthal 1984.
- 392 Taylor 2002, 32–33, 38–41. Elämäkerroista television aikakaudella ks. myös Custen 2000, 155–156.
- 393 Blomstedt 1968, 483–484.
- 394 Ihonen 1992, 245, 248; yksilöitymisestä suomalaisessa proosassa Niemi 1995, 11–12, 17.
- 395 Dyer 2004, 107.
- 396 Tähtien ja elämäkertaelokuvan suhteesta ks. s. 367–390.
- 397 *SFU* 9/1943 ”Ballaadin synty”; *Veikkaaja* 10.2.1944 ”Suuri kansallinen musiikkielokuva

- filmattu”; *EA* 15.7.1948 ”Kesällä on kiirettä”;
Uutisaitta 6/1948 ”Studiassa sattuu”.
- 398 Dyer 2004, 90, 93–95; Laine 1999, 145. Käsitteestä pyöreä ks. tarkemmin s. 123.
- 399 Taylor 2002, 16.
- 400 Pyöreän käsitteestä ks. s. 123.
- 401 Tutkimieni elokuvien henkilögalleriaan kuuluu myös fiktiivisiä henkilöahmoja. Elokuvissa *Elinan surma*, *Simo Hurtta*, *Ballaadi*, *Hallin Janne*, *Härmästä poikia kymmenen*, *Tytön huivi* ja *Säkkijärven polkka* fiktiivisillä henkilöahmoilla on keskeinen osuus tarinassa.
- 402 Geneerisestä ja kulttuurisesta uskottavuudesta ks. s. 33–34.
- 403 Ks. esim. Laine 1999,
- 404 Ks. esim. *HBL* 23.9.1940, Hans Kutterin artikkeli ”Den inhemska filmens problem”; Linnus 1995/1940, 126–128.
- 405 Neuvostoliittolaisten elokuvien arvioinnesta ks. esim. *EA* elokuva-arvostelut 6.9.1939, 14.10.1945, 15.2.1946, 31.10.1948, 10.5.1949.
- 406 Bordwell & Thompson 1990, 70.
- 407 Dyer 2004, 114–115. Esimerkiksi taidehistorioitsija Griselda Pollock on kritisoinut yleensä taidehistorian että erityisesti elokuvan *Lust for Life* (*Hän rakasti elämää*, USA 1956) tulkintaa Vincent van Goghista. Hänen mukaansa taidehistorian biografinen näkökulma rakentaa yhtenäisellä, kausaalisella kerronnallaan taiteilijasta ”taiteen subjektin”. Tällainen yksipuolinen keskittyminen vain henkilöön luo mielikuvan taiteesta pelkkänä henkilökohtaisena ilmaisuna unohtaen sosiaaliset ja historialliset olosuhteet (Pollock 1980, 58–59).
- 408 Braudy 1977, 255; Dyer 2004, 92.
- 409 Ks. Dyer 2004, 103.
- 410 Ks. esim. Dyer 2004, 96.
- 411 Smith 1995, 3–6.
- 412 Smith 1995, 81. Käytän tässä ja jatkossa Henry Baconin käännöksiä Smithin termeistä, ks. Bacon 2000, 190–195.
- 413 Smith 1995, 76–77, 96.
- 414 Uusformalistisessa elokuvateoriassa tätä ominaisuutta on kuvattu käsitteellä ulottuvuus.
- 415 Uusformalistisessa teoriassa puhutaan kerronnan syvyydestä.
- 416 Smith 1995, 82–85, 188–189.
- 417 Smith ei käytä sanaa tunnerakenne tässä yhteydessä vaan *emotional tenor*, Smith 1995, 103. Itse korostan, miten empatia ohjaa eläytymään tietyn henkilön tuntemuksiin, kerronta voi tietenkin rakentaa myös tilanteesta empaattisesti koettavan, mutta tässä yhteydessä keskeistä on henkilön tuntemuksiin eläytyminen.
- 418 Smith 1995, 97, 98–99, 102.
- 419 Katsoja ei tarkoita tässä yhteydessä reaalia katsojaa elokuvateatterissa, vaan elokuvan kerrontaan ja ilmaisuun rakennettua tekstuaalista katsojaa.
- 420 *SFU* 2/1937, ”Suuren runoilijan rakkaus”.
- 421 *ETKL* 5/1946, ”Kirje vanhalle koulutoverille”.
- 422 Comb 1980, 12–14.
- 423 Lowenthal 1968, 133.
- 424 Hanson 1988, 16, 19, 22.
- 425 Tietenkin kulttuurisissa muistissa olevat käsitukset voivat myös estää liittoutumisen ja sympatian tuntemisen, tällöin historiallista henkilöä kohtaan tunnetaan niin voimakasta antipatiaa, että se vaikuttaa elokuvakokemukseen.
- 426 Smith 1995, 85, 102.
- 427 Tosin voidaan tietenkin tulkita, että joissakin elokuvissa kerronta ja ilmaisu luultavasti tahattomasti edesauttavat henkilöahmojen jäämistä vieraaksi. Tässä työssä elokuvien esteettisen laadun arviointi ei ole keskeistä, vaan pyrin vain hahmottamaan, millaisia merkityksiä tiettyjen elokuvallisten ratkaisujen voidaan tulkita mahdollistaneen.

- 428 Taylor 2002, 102–103; Custen 1992, 159.
- 429 Käytän tässä Henry Baconin käännöstä englanninkielisistä sanoista (Bacon 2000, 174).
- 430 Ks. käsitteiden käytöstä kirjallisuudentutkimuksessa esim. Rimmon-Kenan 1991, 54–56. Rimmon-Kenan ottaa esiin vielä yhden ohuus-pyöreys –kategorian määrittäjän, sisäisen elämän kuvauksen. Omassa analyysissäni tähän viittaa keskeiskuvittelun käsite.
- 431 Taylor 2002, 102–103.
- 432 Historiallisella kansantarinalla viittaa tässä folkloristiikan tapaan luokitella tietyt kansanparissa kierrätetyt tarinat, jotka kertoivat todellisista henkilöistä, tapahtumista tai paikoista; ks. esim. Simonsuuri 1984, 6, 283, 285–286, 287–292.
- 433 Savolainen 1992, 12, 17; Punter 1980, 1–2; DeLamotte 1990, 4, 21–22; Koivunen 1995, 135.
- 434 Kaikki *Simo Hurtan* filmikopiot ovat hävinneet, eikä elokuvasta ole tallella käsikirjoitusta, joten en voi analysoida varsinaista elokuvan kerrontaa.
- 435 *Suomen Kinolehti* 9/1940, *Simo Hurtan* synopsis; Elokuva-arvostelujen mukaan myös kansatarina alastomien naisten vetäjästä Simo Hurtan veneestä oli mukana elokuvassa (Savo 1.10.1940).
- 436 *HS* 30.9.1940; *US* 30.9.1940; *HBL* 1.10.1940; *Savo* 1.10.1940; *SvPr* 1.10.1940; *KL* 2.10.1940; *SSD* 2.10.1940; *UA* 9.10.1940, elokuva-arvosteluja.
- 437 *HS* 30.9.1940; *US* 30.9.1940; *HBL* 1.10.1940; *SvPr* 1.10.1940; *TS* 9.10.1940; *SaKa* 17.10.1940, elokuva-arvosteluja
- 438 *AL* 30.9.1940; *SS* 3.10.1940; *UA* 9.10.1940; *KSML* 17.10.1940; *Vaasa* 15.4.1941; *Vasabladet* 16.4.1941, elokuva-arvosteluja.
- 439 *HS* 4.9.1938; *SSD* 4.9.1938; *IS* 5.9.1938; *Karjalan Suunta* 6.9.1938; *SvPr* 6.9.1938; *TS* 6.9.1938; *KL* 7.9.1938; *Lahti* 8.9.1938; *Uusi Aika* 8.9.1938, elokuva-arvosteluja. Karilosta esitettiin myös positiivisia arvioista ks. esim. *Ajan Suunta* 4.9.1938; *US* 4.9.1938; *UA* 7.9.1938; *ÅU* 7.9.1938; *ESS* 8.9.1938; *Savo* 18.10.1938.
- 440 Käsikirjoituksen perusteella alkuperäisessä pidemmässä elokuvaversiossa on saattanut olla mukana enemmän Kirstin monologeja, joissa tämä suoraan paljastaa juonensa Elinan syrjäyttämiseksi (KAVA/ käsikirjoitukset, *Elinan surma*). Lyhyemmässä elokuvaversiossa juoni jää katsojan arvattavaksi.
- 441 *US* 4.9.1938; *Maakansa* 6.9.1938; *UA* 7.9.1938; *ÅU* 7.9.1938; *Vaasa* 10.9.1938; *EA* 15.9.1938, elokuva-arvosteluja.
- 442 Kohtaus on pyritty tekemään mahdollisimman jännittäväksi ja järkyttäväksi, mutta se on teknisesti ja näyttelijätyöltään niin köpeästi toteutettu, että jännitys jäi useimpien aikalaiskriitikoidenkin mukaan olemattomaksi, *HS* 4.9.1938; *SSD* 4.9.1938; *IS* 5.9.1938; *Karjalan Suunta* 6.9.1938; *KL* 7.9.1938; *Lahti* 8.9.1938; *Uusi Aika* 8.9.1938; *EA* 15.9.1938; *YOL* 24.9.1938.
- 443 Kaipaisen 1930-luvun rooleihin kuuluivat mm. *Pohjalaisia* -elokuvan Jussi, *Vieras mies tuli taloon* -elokuvan, ”vieras mies”, Jonni Aaltonen ja *Syyllisiäkö?* -elokuvan sisarensa rakastunut Erkki. Ks. s. 377, 380.
- 444 Ks. esim. *EA* 22.10.1943, ”Thure Bahne. Opettisanankarimme näyttelä filmissä säveltäjä Paciusta”.
- 445 Esimerkiksi elokuvissa *Puck* (1942), *August järjestää kaiken* (1942), *Tuomari Martta* (1943) ja *Hevoshuujari* (1943) Bahne näytteli moraalityöntä viettelijää ja/tai roistoa.
- 446 Ks. esim. näyttelijä René Deltgeniä Beethovenin roolissa kuvaava valokuva (*EA* 15.6.1943, ”Urheilija ja herkkusuu René Deltgen”).
- 447 *Ajan Suunta* 14.2.1944; *US* 14.2.1944; *Vaasa* 14.2.1944; *Vasabaldet* 15.2.1944; *IS* 15.2.1944; *HS* 16.2.1944; *AL* 13.3.1944; *KL* 15.3.1944, elokuva-arvosteluja.

- 448 SSD 15.2.1944, elokuva-arvostelu.
- 449 HS 16.2.1944, elokuva-arvostelu.
- 450 IS 15.2.1944, elokuva-arvostelu.
- 451 Ajan Suunta 14.2.1944, elokuva-arvostelu.
- 452 AL 13.3.1944; KL 15.3.1944, elokuva-arvosteluja.
- 453 HBL 14.2.1944; Kauppalehti 14.2.1944; SSD 15.2.1944, elokuva-arvosteluja.
- 454 Custenin mukaan tämä piirre oli tyypillinen myös yhdysvaltalaisissa elämäkertaelokuvissa, ja temaattisesti se vahvisti käsitystä päähenkilöstä omaehtoisena sankarina, *self-made-man*-tyyppinä, Custen 1992, 149, 151.
- 455 Tarkempi analyysi Emilie Björksténin roolista ja Ansa Ikosen näyttelijäntyöstä ks. s. 374–377, 388.
- 456 HäSa 10.10.1940; myös HS 6.10.1940; SSD 6.10.1940; US 6.10.1940; Maaseudun Tulevaisuus 8.10.1940; Savo 8.10.1940; SS 8.10.1940; Uusi Aika 8.10.1940; UA 9.10.1940; SaKa 11.10.1940; Savon Työmies 17.10.1940; Kauppalehti 7.10.1940; Hämeen Kansa 8.10.1940; Savonmaa 3.12.1940; Suomalainen Suomi 3/1940; Työn Sana 7.11.1940; myös Svenska Dagbladet 9.11.1940, elokuva-arvosteluja.
- 457 Etelä-Suomi 8.10.1940, elokuva-arvostelu.
- 458 Vasabladet 8.10.1940; ks. myös AL 7.10.1940; HBL 7.10.1940; Uudenmaan Sanomat 8.10.1940; SvPr 8.10.1940; KL 10.10.1940; Västra Nyland 17.10.1940; myös Upsala Nya Tidningen 18.3.1941, elokuva-arvosteluja.
- 459 IS 8.10.1940; Vaasa 7.10.1940; KSML 6.11.1940; Itä-Savo 3.12.1940; Elokuvalukemisto 13/1940; ÅU 9.10.1940, elokuva-arvosteluja.
- 460 HS 15.1.1950; IS 14.1.1950; SaKa 30.11.1949; SSD 15.1.1950; US 15.1.1950; Vasabladet 19.11.1949, elokuva-arvosteluja. Enemmän sisältöä kaipaivat Aamulehden ja Hufvudstadsbladetin kriitikot, AL 1.11.1949; HBL 19.1.1950.
- 461 ESS 23.10.1949; AL 1.11.1949; Vasabladet 19.11.1949; SaKa 30.11.1949; EA 13.12.1949; HS 15.1.1950; IS 14.1.1950; SSD 15.1.1950; US 15.1.1950; TKS 18.1.1950; VS 16.1.1950; HBL 19.1.1950, elokuva-arvosteluja. Savon ja Savon Sanomien arvostelijat eivät olleet vakuuttuneita Halosen tulkinnan syvyydestä, mutta muuten he kiittivät esityksen reippautta (SS 27.10.1949; Savo 25.10.1949).
- 462 IS 22.12.1951, EA 8.1.1952, elokuva-arvosteluja.
- 463 KL 31.1.1952; EA 8.1.1952; IS 22.12.1951; TKS 23.12.1951, elokuva-arvosteluja. Näyttelijäsuoritusta pitivät hyvänä SSD 23.12.1951; HS 23.12.1951; TS 6.1.1952.
- 464 Osa aikalaiskriitikoista piti poikkeuksellisia ja näkyviä kamerakulmia sekä niiden nopeita vaihdoksia epämotivoituina ja liiallisina; US 13.10.1946; NP 14.10.1946; VS 15.10.1946; Sisä-Suomi 7.11.1946; Hämeen Kansa 8.11.1946, elokuva-arvosteluja. Toisaalta kameratyö oli myös vakuuttanut kriitikoita; AL 11.10.1946; Karjala 13.10.1946; YOL 7.12.1946, elokuva-arvosteluja.
- 465 Vain pari arvostelijaa viittasi siihen, että elokuva olisi tuonut Kiven hahmon läheisemmäksi heille; AL 11.10.1946; SaKa 15.10.1946.
- 466 Alun perin Elsa Soinin tekemässä käsikirjoituksessa oli kuvattu enemmänkin Kiviin ystävyys-suhteita ja sosiaalista elämää, mutta laajan käsikirjoituksen ja jopa kuvatun filmimateriaalin karsiminen tuottivat hyvin kirjailijakeskeisen näkökulman Aleksis Kiviin elämään (SKS/ Elsa Soinin arkisto; KAVA/ ”Minä elän” elokuvakäsikirjoitus, Unhon kappale).
- 467 AL 11.10.1946; HBL 11.10.1946; TKS 11.10.1946; KL 12.10.1946; Savo 12.10.1946; UA 12.10.1946; Karjala 13.10.1946; Savon Kansa 13.10.1946; SS 13.10.1946; SSD 13.10.1946; US 13.10.1946; ÅU 13.10.1946; NP 14.10.1946; Kauppalehti 15.10.1946; SaKa 15.10.1946; Uusi Aika 16.10.1946; HS 17.10.1946; IS 18.10.1946; TS

- 18.10.1946; *Länsi-Suomi* 23.10.1946; *Appell* 25.10.1946; *Uusimaa* 29.10.1946; *Etelä-Suomi* 2.11.1946; *Pohjanmaan Kansa* 3.11.1946; *Eteenpäin* 7.11.1946; *Sisä-Suomi* 7.11.1946; *Ala-Keitele* 8.11.1946; *HäSa* 8.11.1946; *Savonmaa* 26.11.1946; *YOL* 7.12.1946; *Kuva* 11/1946; *Suomalainen Suomi* 8/1946, elokuva-arvosteluja.
- 468 *VS* 15.10.1946; ks. myös *Uusimaa* 29.10.1946; *Hämeen Kansa* 8.11.1946, elokuva-arvosteluja.
- 469 *Kuva* 11/1946; *SS* 13.10.1946; *Suomalainen Suomi* 8/1946, elokuva-arvosteluja. Synkkää kuvaa saatettiin pitää myös aitona ks. *YOL* 7.12.1946.
- 470 *US* 13.10.1946; *IS* 18.10.1946; *Taiteen Maailma* 11–12/1946; *NP* 14.10.1946, elokuva-arvosteluja; pinnallisuudesta myös *TKS* 11.10.1946. Toisaalta ihannoivaa sävyä saatettiin pitää hyvänäkin ratkaisuna ks. *HS* 17.10.1946; *Eteenpäin* 7.11.1946.
- 471 *Kauppalehti* 15.10.1946, elokuva-arvostelu.
- 472 Liittoutumisen onnistumisesta kertovat osin Tuomen performanssia kiittävät lausunnot.
- 473 Muotoilu *Etelä-Suomen* arviosta 2.11.1946.
- 474 *AL* 7.11.1948; *IS* 8.11.1948; *SaKa* 9.11.1948; *KSML* 6.12.1948, elokuva-arvosteluja.
- 475 *HBL* 7.11.1948; *SSD* 9.11.1948; *Appell* 12.11.1948; *HS* 18.11.1948; *VS* 19.11.1948, elokuva-arvosteluja.
- 476 Kohtauksessa Dresdeniin saapunut senaattori Yrjö-Koskinen poistuu seuralaisineen Aappon kanssa neuvottelemaan, ja katsoja jätetään seuraamaan Aappon majapaikan emännän kutsuja ja emännän tyttären reaktioita Aappon tekemisiin.
- 477 Tästä tarkemmin ks s. 257–258.
- 478 *VS* 17.9.1950; *Vaasa* 18.9.1950; *Savo* 18.9.1950; *SaKa* 19.9.1950; *HS* 17.9.1950; *IS* 16.9.1950; *PoKa* 19.9.1950; *Pohjanmaan Työ* 20.9.1950; *Kauppalehti* 18.9.1950, elokuva-arvosteluja.
- 479 *SSD* 17.9.1950, elokuva-arvosteluja.
- 480 Ks. s. 330–331.
- 481 *Ilkka* 18.9.1950; *Vaasa* 18.9.1950; *Pohjolan Työ* 20.9.1950; *Pohjanmaan Kansa* 19.9.1950; *HS* 17.9.1950; *AL* 20.9.1950; *EA* 3.10.1950; *IS* 16.9.1950; *KL* 19.9.1950; *Kauppalehti* 18.9.1950, elokuva-arvosteluja.
- 482 *Häijy* 3.10.1950, elokuva-arvostelu.
- 483 *IS* 9.9.1950; *HS* 10.9.1950; *Maakansa* 10.9.1950; *SSD* 10.9.1950; *US* 10.9.1950; *VS* 11.9.1950; *Kauppalehti* 12.9.1950; *AL* 13.9.1950; *HäSa* 22.9.1950; *Taiteen Maailma* 10/1950, elokuva-arvosteluja.
- 484 *KSML* 31.10.1950, elokuva-arvostelu.
- 485 Ks. henkilökuvaan myönteisesti suhtautuva arvio *EA* 19.9.1950.
- 486 Murhakohtauksessa tämä olisi saattanut olla mahdollista, mutta elokuvan tekijät ovat varovaisesti jättäneet pois Jannen näkökulmaotoksen kuolleesta Matista. Sen sijaan Jannen affektiivinen mimiikka kutsuu katsojia osallistumaan hänen kauhuntunteeseensa. Toisaalta voi tulkita, että kohtauksen on tarkoitus herättää yleisesti kauhustusta, ei niinkään empatiaa Jannea kohtaan.
- 487 *KAVA/ käsikirjoitukset, Keisari rakastuu*, käsikirjoitettu versio.
- 488 Waltari 1944, 82, 84–85, 87–89, 92, 108, 179–180.
- 489 *KAVA/ Keisari rakastuu* -käsikirjoitus.
- 490 *SSD* 13.8.1950, elokuva-arvostelu.
- 491 *Taiteen Maailma* 9/1950, elokuva-arvostelu.
- 492 Ks. esim. *HS* 13.8.1950, elokuva-arvostelu.
- 493 *HS* 13.8.1950; *IS* 12.8.1950; *US* 13.8.1950; *Vaasa* 6.9.1950; *SSD* 13.8.1950; *AL* 13.8.1950; *Savo* 19.9.1950; *ESS* 16.8.1950; *KSML* 22.9.1950; *SaKa* 16.8.1950; *SS* 6.9.1950; *Uusi Aika* 16.8.1950; *EA* 22.8.1950, elokuva-arvosteluja. Wageria piti ”mahdottomana” vain *Vasabladetin* kriitikko 5.9.1950.
- 494 *HBL* 14.8.1950; *IS* 12.8.1950; *KSML* 22.9.1950; *Maakansa* 13.8.1950; *SaKa* 16.8.1950; *SSD* 13.8.1950; *Savo* 12.9.1950; *Uusi Aika* 16.8.1950; *US* 13.8.1950; *Vaasa* 6.9.1950; *VS* 14.8.1950, elokuva-arvosteluja. Ks. Peitsalon soveltu-

- vuudesta rooliin *EA* 22.8.1950; *HS* 13.8.1950; *Kaleva* 16.8.1950, elokuva-arvosteluja.
- 495 *HS* 13.8.1950; *IS* 12.8.1950; *US* 13.8.1950; *Vaasa* 6.9.1950; *Vasabladet* 5.9.1950; *TKS* 22.8.1950; *KSML* 22.9.1950, elokuva-arvosteluja. Pääparin kiitetystä yhteistyöstä ks. *EA* 22.8.1950; *Kaleva* 16.8.1950; *Savo* 12.9.1950; *Taiteen Maa-ilma* 9/1950; *TS* 12.8.1950; *Uusi Aura* 13.8.1950; *US* 13.8.1950; *Vaasa* 6.9.1950; *VS* 14.8.1950, elokuva-arvosteluja.
- 496 *HS* 13.8.1950, elokuva-arvostelu.
- 497 Ks. s. 380, 382–383.
- 498 Lainaus *TS* 3.5.1954; *Savonmaa* 4.5.1954; *UA* 4.5.1954; *EA* 11.5.1954; *AL* 5.5.1954; *Lahti* 5.5.1954, elokuva-arvosteluja.
- 499 *IS* 10.5.1954, elokuva-arvostelu. Ks. s. 401.
- 500 *AL* 5.5.1954; *EA* 11.5.1954; *HS* 1.5.1954; *Vaasa* 1.5.1954; *Karjala* 4.5.1954; *SaKa* 4.5.1954; *Vasabladet* 5.5.1954; *Savo* 26.5.1954; *Uusi Aika* 4.5.1954; *Länsi-Uusimaa* 26.6.1954, elokuva-arvosteluja.
- 501 Osa kriitikoista kiinnittikin huomiota elokuvan poikkeuksellisen niukkoihin repliikkeihin sekä ”filmillisiin ansioihin”. *AL* 5.5.1954; *HS* 1.5.1954; *HBL* 3.5.1954; *IS* 10.5.1954; *NP* 5.5.1954; *SaKa* 4.5.1954; *VS* 3.5.1954; *Vasabladet* 5.5.1954; *YOL* 1.5.1954, elokuva-arvosteluja.
- 502 Elokuvan ilmaisusta ks. tarkemmin s. 335–337.
- 503 Karjalaisen stereotyyppistä ks. esim. Raninen-Siiskonen 1999, 225–226.
- 504 *AL* 13.9.1955; *EA* 20.9.1955; *HS* 11.9.1955; *HBL* 11.9.1955; *SSD* 11.9.1955; *Liitosalueen Sanomat* 11.9.1955; *US* 11.9.1955; *VS* 11.9.1955; *IS* 14.9.1955; *Kaleva* 14.9.1955; *TKS* 14.9.1955; *Kauppa-lehti* 15.9.1955; *NP* 15.9.1955; *SaKa* 15.9.1955; *YOL* 16.9.1955; *Riihimäen Sanomat* 27.9.1955; *Hyvinkään Sanomat* 7.10.1955; *Hämeen Kansa* 8.10.1955; *KSML* 7.11.1955; *Nuoli* 39/1955, elokuva-arvosteluja.
- 505 *Uusi Aika* 14.9.1955; myös *SSD* 11.9.1955; *UA* 13.9.1955, elokuva-arvosteluja.
- 506 Tässä yhteydessä en ole kiinnostunut tarkastelemieni elokuvien kerronnasta sellaisenaan, kuten Taylor omassa analyysissään, vaan siitä, minkälaista ymmärrystä elämästä kerronnan rakenne tuottaa. Siksi en vertaa tarkastelemiäni elokuvia Taylorin malliin. (Taylor 2002, 114–115, 120, 127, 135, 144.)
- 507 Taylor 2002, 114; Bordwell 1985, 29–33; Grindonin mukaan historiallisessa elokuvassa kausaliitteitä rakennetaan henkilöhahmojen tai speaktaakkielementtien avulla, viimeksi mainitut kuvaavat yleisiä, henkilöistä riippumattomia tapahtumien syitä (Grindon 1994, 5–8).
- 508 Taylor 2002, 115, 116–117.
- 509 Taylor 2002, 118–119. Klassisella Taylor näyttää viittaavan studiokauden klassiseen kerrontaan.
- 510 Teema tarkoittaa tässä yhteydessä keskeisintä, syvintä ajatusta. Teeman käsitteestä ks. Suomela 2003.
- 511 Lyhyen juoniselostaan perusteella elokuvan *Simo Hurtta* elämäntarina näyttäisi kuuluvan menetysten moodien joukkoon, sillä juonta leimaa moraalinen vastakkainasettelu, viattoman kärsimykset ja elämän menetys. Toisaalta tarinaan liittyy myös vihjeitä sankarin vääjäämättömyydestä, kohtalon määräämästä tuhoutumisesta, pahan on saatava palkkansa. Koska elokuvaa ei voi analysoida tarkemmin, jätän sen pois moodiluokittelusta.
- 512 Williams 2001, 18; Brooks 1995, 14–15.
- 513 Williams 2001, 19, 28–41.
- 514 Moodi tarkoittaa Williamsilla hiukan eri asiaa kuin minun analyysissäni. Tässä yhteydessä käytän mieliala-käsitettä fokusoidusti elämänekerronnan analyysissä, kun Williams käyttää sitä yleisenä kerrontatapaa kuvaavana käsitteenä (Williams 2001, 42).
- 515 Luovan prosessin esittämisen hankaluudesta säveltäjäelämäkertoissa ks. Tibbetts 2005, 22.

- 516 Ks. elokuvan musiikista ja elokuvakokemuksesta s. 317–321.
- 517 Pariskunnan yhteinen yö on hyvin viaton: Ulla tyyntyyttää äidillisesti ahdistuneen Aleksanteri I:n uneen ja valvoo tämän unta.
- 518 Juoni ei tosin esitä tätä minkäänlaisena ongelmana Ullalle.
- 519 Custen 1992, 149.
- 520 Loppukohtauksessa on yhtäläisyyksiä melodramaattisen moodin kanssa, kun kuolemansairasta Aappoa kiidätetään ”viime hetkessä” Liminkaan. Toiminnan päätöstä korostaa Aappon paluusta hermostuneen Katrin hösötys ja paikallisen nuorisokuoron laulu *Yksi ruusu on kasvanut laaksossa*. Melodramaattisesta moodista juoni kuitenkin eroaa siinä, että kyse ei ole moraalista tai viattoman uhrin kärsimyksistä.
- 521 Ojanperän ajanvietosta Limingassa ks. esim. Näsänen 2008, 344–351.
- 522 Karjalaisuudesta ja elokuvan nostalgista ks. s. 261–264.
- 523 Eng ja Kazanjian 2002, 3; Klíbansky, Panofsky, Saxl 1964, 252.
- 524 Ks. esim. Propp 1998, 35–36, 39.
- 525 Optimistisuutta kuvaavat laulujen sanoitukset, esim. *Kiperäpolkka*: ”...nuorten silmissä ei kyyneltä näy, aamun noustessa alkais työ, fatirullallei, fatirullallei, pannaankin polkaksi koko yö, fatirullallei, fatirullallei...”; *Orpopojan valssi*: ”Olen orpona, mutten orjana, miksi itkemään, kun onnest unta nään...”; *Vihellän vain*: ”Miks turhaan lauseet on elomme täällä tuska vaiva tuskan päällä, eikä oo, jos tahtoo on suu aina suppuun päin...”.
- 526 Käsikirjoituksen epätoivoinen repliikki, toive saada elää vielä edes päivän, on jätetty pois (KAVA/ käsikirjoitukset, *Orpopojan valssi*).
- 527 Ks. sadunomaisista konventioista Propp 1998, 35, 43–50.
- 528 Linnakoski 1986/1905.
- 529 Elokuvan tematiikan voi liittää aikalaispuheeseen ”reilusta miehestä” ks. s. 257–258.
- 530 Punter 1980, 404–405.
- 531 Punter 1980, 8–11. Gotiikan kuvasto ja kauhuaiheet olivat tuttuja myös suomalaiselle lukija- ja katsojakunnalle jo 1800-luvulta ks. Sarjala 2007, 10–11, 12, 14.
- 532 Melodraamalla ja gotiikalla oli myös historiallisia yhteyksiä ks. esim. Punter 1980, 10.
- 533 Käsikirjoituksessa on elokuvan alkupuolella rippikohtaus, jossa Klaus itse tunnustaa tehneensä hirveitä väkivallantekoja veronkeruuretkillään. On luultavaa, että kohtaus on sisällytynyt myös elokuvan pitkään ensi-iltaversioon, mutta minulle ei ole täyttä varmuutta tästä.
- 534 Käsikirjoituksen mukaan tämä on paljastunut katsojille jo Suomelassa juoruilevien rouvien puheesta, mutta juoruilukohtausta ei ole elokuvan lyhyemmässä versiossa (KAVA/ käsikirjoitukset, *Elinan surma*).
- 535 Nykysuomen sanakirja 1992, 752. Päähenkilön yleveydestä ks. myös Aristoteles 1997, jaksot 1452b 30–35, 1453a 5–10, 1454a 15–35, 1454b 5–10; Reitala ja Heinonen 2001, 33.
- 536 Frye 1971, 208. Frye näkee tragedian yhtenä neljästä kerronnan kategorioista romanssin, komedian ja satiirin rinnalla. Hänelle nämä kerronnan mallit ovat myyttisiä. (Ks. Frye 1971.)
- 537 Reitala ja Heinonen 2001, 34.
- 538 Reitala ja Heinonen 2001, 37.
- 539 Tässä on yhtäläisyyksiä melodraaman moodiin, mutta Aleksiksen hybris osoittaa, ettei kyse ole viattomasta uhrista. Kiinnostavaa kuitenkin on, että jotkut kriitikoista pitivät elokuvan päätöstä ”melodramaattisena” (*Karjala* 13.10.1946).
- 540 Myös elokuvan tuotantoyhtiö tarjosi katsojille lunastuskertomuksen lukureittiä puhumalla

- elokuvan mainoksessa ”suomalaisen kirjallisuuden lunastajasta” (EA 30.9.1946, takakansimainos).
- 541 Taylor 2002, 32–33, 35–36.
- 542 Ihonen 1992, 245, 248; Niemi 1995, 11–12, 17.
- 543 Ks. esim. Monk & Sargeant 2002, 1–2; Chapman 2005, 6–7; Burgoyne 1997; Landy 1991, 53, 59; Laine 1999, 251–253. Jako historiallisiin elokuviin ja nk. pukuelokuvaan yleensä vielä vahvistaa historiallisten elokuvien kytköstä kansalliseen tematiikkaan, koska varsin usein historiallisten elokuvien historialliset tapahtumat ja henkilöt ovat ”kansallisen historian” käännekohtia ja merkkihenkilöitä.
- 544 Hjort & MacKenzie 2000; Koivunen 1995, 232–233; Laine 1999, 34; Pantti 2000, 91.
- 545 Hall 2005, 47–50; kollektiivisen muistin ja yhteisöllisen identiteetin yhteydestä ks. myös Kansteiner 2002, 184, 188–189.
- 546 Jatkossa en käytä lainausmerkkejä sanojen ”kansakunta”, ”kansa”, ”kansallinen” tai ”suomalainen” ympärillä, mutta ymmärrän nämä sanat käsitteiksi, joiden merkitys oli koko ajan liikkeessä, aikalaisten määrittelyn kohteena.
- 547 *Karjala* 30.10.1940, ”Historiallinen elokuva valtaa alaa meilläkin”. Sanomalehdessä ei artikkelin kirjoittajaa mainittu, mutta sama artikkeli ilmestyi *Elokuvateatteri* -lehden numerossa 3/1940 Nils Hirnin nimellä.
- 548 Pulkkinen 1987, 147.
- 549 Tommila 1989a, 61–62; Kettunen 2006, 151.
- 550 Ahtiainen & Tervonen 1996, 38–40; Tommila 1989a, 60; Tommila 1998, 159. Vaikka Topelius on nähty fennomaanisen historian tutkimuksen edeltäjänä, merkittävä ero hänen ja fennomaanien välillä oli Topeliuksen käsitys kansan ykseydestä kieleen katsomatta, ks. Ahtiainen & Tervonen 1996, 39–40.
- 551 Ahtiainen & Tervonen 1996, 39–40; Ahtiainen 1994, 20; Tommila 1989b, 76, 92–94;
- 552 Ahtiainen & Tervonen 1996, 39–40, 60, 76–77.
- 553 Kansallisuuden projekti käsitteestä ks. Koivunen 1995, 233.
- 554 Tommila 1989b, 178, 179–180, 197–198.
- 555 Tommila 1989b, 180.
- 556 Reitala 1982, 435–437, 441; Ahtola-Moorhouse 2003, 416; Reitala 1984, 318; Lindgren 2003, 389, 391.
- 557 Tommila 1989b, 180.
- 558 Tommila 1989b, 164, 195; Klinge 2003, 7.
- 559 Tommila 1989b, 188, 196; Tommila 1998, 163; ks. myös Karimo (1929–1932).
- 560 Ks. Mäkinen 2003, 324–325; Syväoja 1984, 20.
- 561 Syväoja 1984, passim.
- 562 Leino-Kaukiainen 1984, 312–313.
- 563 Seppälä 2010, 54–58.
- 564 Esim. *Elokuva-Aitan* 1930-luvun ja 1940-luvun numerot esittelevät runsaasti erilaisia seikkailu-, musiikki- ja romanssielokuvia, joissa kansallinen tematiikka ei lainkaan nouse esille. Osassa elokuvia selkeästi myös yhdistyivät viihteelliseksi tutkittavat elementit ja isänmaallinen tendenssi.
- 565 Ahtiainen & Tervonen 1996, 73–74, 76, 80.
- 566 Ahtiainen & Tervonen 1996, 78–80; Rouhiainen 1974, 304–305, 307; Syväoja 1984, 126; Fewster 2003, 61–21; Leino-Kaukiainen 1984, 312.
- 567 Tommila 1989b, 190–191, 193; Ahtiainen & Tervonen 1996, 32, 56, 60, 124.
- 568 Ks. kieliriidasta ja ”vapaussodan” juhlien viettämisestä Vaasassa Villstrand 2006, 231–265.
- 569 Ahtiainen & Tervonen 1996, 69–71; Kansa käsitteen monimuotoisuudesta ks. Liikanen 2003.
- 570 Ks. punaisen puolen muisto- ja muistelupe-rinteestä Peltonen 2003, 192–198.
- 571 Fewster 2003, passim.
- 572 Herlin 1996, 87–89.
- 573 Tommila 1989b, 197–198; Fewster 2003, 60–63.
- 574 Laine 1999, 271, 280–281.
- 575 Elokuva ks. esim. Lehtisalo 1995.

- 576 Laine 1999, 290, 294–297, 304.
- 577 Laitinen 1984, 16–17, 18, 20–21.
- 578 Projektion toiminnasta ks. Mickwitz 1995. Kutter toimi *Hufvudstadsbaldetin* elokuva-kriittikkona ja Nyrki Tapiovaara ohjasi viisi elokuvaa ennen kuolemaansa talvisodassa.
- 579 Keskustelua analysoinut Heikki Mikkeli kuitenkin huomauttaa, etteivät keskustelussa olleet mukana kulttuuriryhmien ääripääät kuten marxilaista älymystöä edustava Raoul Palmgren tai konservatiivista linjaa edustava V.A. Koskenniemi, ks. Mikkeli 1999, 16–17, 19.
- 580 Kivimies 1937, 4, 7, 27, 107–109.
- 581 Turunen 1999, 202–203, 204.
- 582 Turunen 1999, 212; Ahonen & Tervonen 1996, 120; Liikanen 1998, 49–50.
- 583 Rouhiainen 1974, 298–299, 311; Ekholm 2000, 78–79.
- 584 Ekholm 2000, 58–59, poistetut nimikkeet ks. Ekholm 2000 202–206, 209–238.
- 585 Sedergrén 1999, 201–202.
- 586 Palmgren 1976/1948; Liikanen 1998, 49, 54; Turunen 1999, 209.
- 587 Palmgren 1976/1948, 36; Turunen 1999, 215.
- 588 Turunen 1999, 212–214; Wilson 2008, 236–237.
- 589 Turunen 1999, 215.
- 590 Liikanen 1998, 55.
- 591 Hurri 1993, 58, 68–69.
- 592 Ahtiainen 1994, 21, 26, 28; Ahtiainen & Tervonen 1996, 28, 31.
- 593 Ks. esim. Ahtiainen & Tervonen 1996, 126.
- 594 Ahtiainen 1994, 20, 24–25; Ahtiainen & Tervonen 1996, 25–26.
- 595 Ahtiainen & Tervonen 1996, 26, 121, 123.
- 596 Ibid.
- 597 Turunen 2004, 17–18; Räsänen 1989, 154–155; Herlin 1999, 388–389; Koivunen 2003, 101.
- 598 Turunen 2004, 17.
- 599 Toisaalta kotiseutuliikkeeseen liittyi myös selkeitä poliittisia intressejä. Kotiseutuyhdistysten toiminta herätti kommunistien johtaman Valtiollisen poliisin epäluuloja, ja toisella puolen toiminnalla pyrittiin ehkäisemään kommunismin leviämistä ja lisäämään maalaisliiton kannatusta, muiden muassa Kustaa Vilkunalla oli kiinteät yhteydet maalaisliittoon. Herlin 1993, 225, 387–388; Turunen 2004, 17.
- 600 Von Moltke 2005, 115–121; Bergfelder 2000, 81; Heimat-ilmiöstä suomalaisessa elokuvassa ks. Koivunen 2003, 90–92, 94–96.
- 601 Suomalaisten historiallisten romaanien määrä väheni toisen maailmansodan jälkeen ja 1950-luvulla ja aihevalinnoissa ei enää suosittu kansallisia teemoja (Ihonen 1992, 242–243; Ihonen 1999, 128). Viikari 1992, 34, 45–46; Turunen 1998, 220–221, 223.
- 602 Kivimäki 1999, 80–81, 85, 87; Kivimäki 1997, 240–241.
- 603 *Kansan Kuvalehti* 5.10.1946, Paula Talaskiven artikkeli ”Sanan miehen sankarihahmo”.
- 604 *HS* 11.10.1946; *US* 11.10.1946; *VS* 11.10.1946, uutisia juhlista.
- 605 KAVA, ”*Minä elän*” -käsikirjoitus, Ilmari Unhon kappaleen välissä oleva Aleksis Kivi -juhlan ohjelma; *HBL* 11.10.1946 elokuva-arvostelu.
- 606 Laine 1999, 249.
- 607 *US* 27.2.1938, elokuva-arvostelu; Uusitalo 1994, 143.
- 608 *HS* 23.2.1935; elokuva-arvostelu.
- 609 *US* 4.9.1938, elokuva-arvostelu.
- 610 *Karjala* 6.9.1938; *Maakansa* 6.9.1938, elokuva-arvosteluja.
- 611 *SKF* 2 2002, 344.
- 612 Kutsuvierasnäytännöistä yleensä mainittiin ensi-iltakritiikin yhteydessä, *Simo Hurtan* arvosteluissa ei tällaisia mainintoja ollut; ks. *HS* 30.9.1940; *US* 30.9.1940; *HBL* 1.10.1940; *SSD* 2.10.1940; *SvPr* 1.10.1940; *SaKa* 17.10.1940; *KL* 2.10.1940; *AL* 30.9.1940; *Vaasa* 15.4.1940; *UA*

- 9.10.1940; SS 3.10.1940; KSMML 17.10.1940. *Isovihan sensuurihistoriasta* ks. Sedergren 1999, 11–13.
- 613 SF ei kytkenyt ensi-iltojaan virallisiin juhlapäiviin. *Runon kuningas ja muuttolintu* - tai *Ballaadi* -elokuvien ensi-illoista ei myöskään kirjattu samanlaisia kutsuvierasuutisia kuin Suomi-Filmin ja Jäger-Filmin ensi-illoista.
- 614 *Elokuvalukemisto* 15.9.1940, ”SF:n suurelokuva ’Runon kuningas ja muuttolintu’”; *EA* 15.9.1940, aukeaman elokuvaesittely; *Suomen Kinolehti* 9/1940, ”Vuokraamoiden uutuuksia”; SS 26.9.1940, ”Runon kuningas ja muuttolintu”; *Elanto* 27.9.1940, ”Runon kuningas ja muuttolintu”; *Karjala* 27.9.1940, ”Runeberg-elokuva”; *Elokvateatteri* 2/1940, ”Elokvien esittelyä”; *EA* 1.10.1940, etukansi; *Maaseudun Tulevaisuus* 1.10.1940, ”Runeberg-elokuva esitysvalmiina!”; *Pohjanmaan Kansa* 1.10.1940, ”Runeberg-elokuva esitysvalmiina!”; *Ajan Suunta* 2.10.1940, ”Runeberg-elokuva esitysvalmiina!”; *KL* 6.10.1940, ”Runeberg-elokuva esitysvalmiina!”.
- 615 *Ajan Suunta* 18.12.1943, ”Suurisuuntaista filmausta Messuhallissa”; SSD 12.12.1943, ”Ballaadi”; SS 19.12.1943, ”Ballaadi”.
- 616 *Kauppalehti* 14.2.1944, elokuva-arvostelu.
- 617 *Jääkärien morsiamien* kuvauksissa käytettiin sotilasasiantuntijoita, ”*Minä elän*” -elokuvassa Kivi-tutkijoita.
- 618 Ks. Laineen analyysi SF:n studiotyylistä Laine 1999, 134–152. Laine 1995, 84.
- 619 Ks. s. 415.
- 620 Laine 1995, 82; Särkän kansallisesta retorikasta ks. esim. Särkkä 1995/1933, 84–87.
- 621 Laine, 1995, 82–84; Pantti 2000, 146, 152–153, 158–159; Kimmo Laineen (1999) väitöskirja ”*Pääosassa Suomen kansa*”. *Suomi-Filmi ja Suomen Filmitölliisuus kansallisen elokuvan rakentajana 1933–1939* antaa kokonaiskuvan tästä kansallisen elokuvan määrittelytyöstä, Mervi Pantin (2000) väitöskirja ”*Kansallinen elokuva pelastettava*”. *Elokvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla* puolestaan kertoo elokuva-alan intresseistä ja elokvapoliittisesta keskustelusta; ks. myös Koivunen, 1995, 12–17, 233–235.
- 622 Liikanen 2003, 272–273, 280.
- 623 Higson 1996b, 6–7.
- 624 Laine 1999, 36–37.
- 625 Ks. Pantti 2000, 92–93.
- 626 1930-luvun osalta ks. Laine 1999, 36–37, passim.
- 627 Elokvien analyysiä hankaloittaa se, että *Elinan surmasta* on käytössä vain alkupeleistä lyhyempi versio ja *Simo Hurtasta* ei ole säilynyt lainkaan elokvakopioita.
- 628 Von Numers 1924.
- 629 Topelius 1993/1930, 285; myös Haavio 1935, 307–308.
- 630 AS 28.8.1938, Kalle Kaarnaa haastateltiin artikkelissa ”Elinan surman’ tapahtuma-aika oli mystiikan ja herkkäuskoisuuden aikaa”. IKL:n äänenkannattaja *Ajan Suunta* seurasi muutenkin aktiivisesti tämän historiallisen elokuvan valmisteluja, ks. AS 3.7.1938, ”Elinan surma’ elokuvana”; AS 27.8.1938, ”Elinan surma’ -elokuva valmistunut”; AS 28.8.1938, ”Elinan surman tapahtuma-aika”.
- 631 KAVA/ käsikirjoitukset, *Elinan surma*, 28–29. Säilyneessä elokvaversiossa ei tällaista rishtiinleikkausta enää ole.
- 632 Von Numers 1924, 35, 41–47. Aikalaiskäsityksistä katolisen kirkon paheellisuudesta ks. *Maamme kirja* (Topelius 1993/1930, 312–314).
- 633 Von Numers 1924, 25–26, 87–90. Menneen maailman säätyjärjestystä kuvastavan aateliston rappio oli tyypillinen kuvauksen kohde goottilaisessa kirjallisuudessa, jonka lukijakunta edusti nousevaa keskiluokkaa (ks. Sarjala 2007, 128–129).
- 634 Von Numers 1924, 25–26.

- 635 AS 28.8.1938, ”Elinan surman tapahtuma-aika”.
- 636 Ennakoartikkeleissa mainittiin elokuvaan sisältyvän kansanelämän kuvauksia kuten ”petun kuorimista”, mikä viittaisi paitsi tietynlaiseen kansatieteelliseen näkökulmaan myös nälänhädästä kertomiseen (SSD 29.7.1939).
- 637 Ks. Arvi Korhosen käsityksistä talonpoikien kamppailusta Suomen menneisyydessä Ahtainen & Tervonen 1996, 69–71.
- 638 Suomen Kinolehti 9/1940, *Simo Hurtan* synopsis.
- 639 Kiinnostavasti ratkaisu muistuttaa lankeemusmelodraamoja, joissa langenneelle naiselle onni ja sovitus eivät ole enää mahdollisia.
- 640 Leino 1908, 126, 140–141.
- 641 Suomen Kinolehti 9/1940, *Simo Hurtan* synopsis.
- 642 HBL 1.10.1940; *Savo* 1.10.1940; *SvPr* 1.10.1940; *Vasabladet* 16.4.1941; *AL* 30.9.1940; *US* 30.9.1940. AS 4.9.1938; *TS* 6.9.1938; *HS* 4.9.1938; *IS* 5.9.1938; *Lahti* 8.9.1938; *AL* 5.9.1938; *SSD* 4.9.1938; *KL* 7.9.1938; *Karjalan Suunta* 6.9.1938, elokuva-arvosteluja.
- 643 Anu Koivunen on todennut, että monumentin ja muistomerkin merkitykset voivat myös yhtyä. Koivunen mukaan *Niskavuoren naisissa* (Suomi-Filmi 1938) kuvatun talonpoikaisen perinteen tulkinnat ovat samanaikaisesti jatkuvuuden juhlistamista, monumentalisoimista, ja eron tekemistä nykyisyyteen, menneen museoimista. Koivunen 2003, 129–130, 131–132.
- 644 Ks. esim. Lindgren 2000, 11.
- 645 Ks. Huyssen 1996, 191.
- 646 Ks. myös Lindgren 2000, 13; Hakosalo 1995, 362.
- 647 *Elinan surman* kopiomäärästä ei ole tarkkaa tietoa, mutta *Uudessa Suomessa* 27.8.1938 mainittiin elokuvan yleisöensi-illan olevan yhtäaikaisesti kymmenessä eri kaupungissa (’Elinan surman’ ensiesitys Helsingissä syysk. 3. pnä”), *Runon kuningas*-elokuva ja *Ballaadia* levitettiin kolmentoista kopion voimin ja ”*Minä elän*”-elokuvalla oli kaksoisensi-ilta kahdessa eri teatterissa sekä Helsingissä että Tampereella; *SKF* 2 2002, 257; *SKF* 3 2002, 556; VET/ Tarkastusanomus *Runon kuningas ja muuttolintu* 2.10.1940; Tarkastusanomus *Ballaadi* 10.2.1944.
- 648 Laine 1999, 285.
- 649 *Elinan surma* -elokuvasta puhuttiin koko kan-
san tuntemana näytelmänä ja sen viitattiin
pohjautuvan kansantarinaan; ks. esim. *Suo-*
men Kinolehti 5/1937, ”Elinan surmasta tulee
tosi, mutta moni pää on harmaantunut, sanoi
Kaarna”; *Rea* 5/1938, ”Jäger-Filmi historial-
lisen elokuvan uranuurtajana”; AS 27.8.1938,
”Elinan surma’ -elokuva valmistunut”; *EA*
15.6.1937, ”Tukkijoella ja Elinan surma kuuluvat
Jäger-Filmin kesäohjelmaan”. Runon kunin-
gas -elokuvaan liitetystä retoriikasta ks. *SFU*
4/1940, ”Kuvia seuraavista elokuvista”, *SFU*
5/1940, ”Lukijalle”. ”Minä elän” - elokuvasta ks.
esim. Risto Orkon haastattelukommentti *IS*
10.10.1946, ”Minä elän – Aleksis Kivi -elokuva”.
- 650 Laulaja-laulupedagogi Abraham Ojanperä
ei varsinaisesti kuulu samaan suurmiesten
joukkoon kuin muiden elokuvien päähenki-
löt, mutta elokuvan tarina määrittää hänet
osaksi kansallisesti merkittävien henkilöiden
joukkoa. Vaikka *Ruusun ja kulkurin* ennakko-
markkinointi ei ollut yhtä laajaa kuin ”*Minä*
elän” -elokuvan, elokuvan tekoon käytetyt
suuret resurssit kertovat siihen asetetuista
suurelokuvan odotuksista.
- 651 Tässä yhteydessä ymmärrän siis suurmies-
kultin historiallisen henkilön monumentali-
soinniksi, jota vahvistetaan kultiksi ymmär-
rettävin rituaalein, kuten tapana kokoontua
muistopatsaalle.
- 652 Klinge 1999, 90–91, 93–94; Lindgren 2003, 386;
Smeds 1989, 92–93.
- 653 Suomen nouseva sivistyneistö oli tutustunut

- Hegelin kansallisuusajatuksiin jo Turun akatemiassa 1800-luvun alussa, ja jo tämän kautta käsitys kansallishengestä lieene tullut tutuksi suomalaiselle eliitille. Laajimmin Hegelin ajatuksia kehitti Snellman, mutta myös Topelius omaksui hegeliläisiä katsomuksia; ks. Lindgren 2003, 389; Tommila 1989a, 60–61; Smeds 1989, 94.
- 654 Klinge 1999, 93, 94–95, 97–98; Rahikainen 2009, 203–211.
- 655 Liikanen 2003, 270, 273, 278; keisarikultista ks. esim. Smeds 1989, 96–101.
- 656 Klinge 1999, 95–96; Rahikainen 1982, 27–28.
- 657 Leino-Kaukiainen 1984, 311; ks. esim. lastenlehti *Pääskysen* vuosikerrat 1920–1935, lähes joka numerossa käsitellään jotakuta kuuluisaa henkilöä.
- 658 Porthánia on pidetty suurmieskulttiin liittyneen ”patsasmanian” ensimmäisenä kohteena Suomessa. Smeds 1989, 93–94; Lindgren 2003, 388.
- 659 Esim. Aleksis Kiven 100-vuotissyntymäpäivänä vuonna 1934 *Helsingin Sanomien* lähes koko numero oli omistettu merkkimiestä käsitteleville artikkeleille (*HS* 10.10.1934); ks. myös *Kotiliesi* 1.10.1934; *Suomen Kuvalehti* 7.10.1944.
- 660 Suomi 1945, 203, 207, 209.
- 661 Esimerkkinä muiden maiden suurmiesten uudelleenmäärittelystä ks. Gilmore (1978, 131–157), miten Amerikan Yhdysvaltojen ”Vapauden pojista” rakentui valtion retorikassa ”Perustajaisiä” 1800-luvulla.
- 662 Esimerkiksi 2000-luvun alun populaarissa historiakulttuurissa paikkansa ovat säilyttäneet Kivi, Lönnrot, Sibelius ja Mannerheim, puhumattakaan siitä, että suurmieskultti itsessään elää edelleen; ks. esim. Yleisradion Suuret Suomalaiset -yleisöäänestys, <http://www.yle.fi/suuretsuomalaiset>, 30.4.2010.
- 663 Hirn 1935, 308; Klinge 1999, 97.
- 664 Lindgren 2003, 389; Smeds 1989, 99; Klinge 1999, 209.
- 665 Klinge 1999, 97; Lassila 1998, 9–10; *SFU* 5/1940, ”Lukijalle”.
- 666 Rahikainen 2009, 210.
- 667 Kauppinen 1946, 15.
- 668 *HS* 10.10.1934, ”Suomen runon suuri päivä”, nimimerkki L.V.
- 669 Maila Talvio artikkelissaan ”Aleksis Kivi ja Suomen kodit” (*Kotiliesi* 1.10.1934).
- 670 Matti Kurjensaari artikkelissaan ”Kirjoitus suomalaisille sotilaille Aleksis Kivistä” (*Suomen Kuvalehti* 7.10.1944).
- 671 Raoul Palmgren kirjassaan *Suuri linja* (Palmgren 1976/1948, 88).
- 672 KAVA/ Suomi-Filmin arkisto, Kaarle Hirvosen kirjeet Suomi-Filmille 23.8.1948, 11.11.1948, 29.11.1948, 29.1.1949, 16.2.1949, 17.4.1949. Koska Otaniemessä sijaitseva arkiston materiaali on luokittelematonta, on vaikea tietää tarkasti, mitä Hirvosen ehdotuksia Suomi-Filmi ryhtyi kehittämään.
- 673 Topeliuksen aatemaailmasta ks. esim. Ahtiainen & Tervonen 1996, 34–39.
- 674 Runebergin aiheena ovat Suomen sodan sotilaat, Pacius saa idean oopperansa balladiin Ebba Duncertin laulamasta ”pienestä kansanlaulusta”.
- 675 *SaKa* 11.10.1940, elokuva-arvostelu.
- 676 Varhaisemmissa käsikirjoitusversioissa Elsa Soini oli kirjoittanut elokuvaan mukaan vielä enemmän tunnettuja suurmiehiä, mm. kohtauksen Lauantaiseurasta sekä Zacharias Topeliuksen osallistumaan samoihin tilaisuuksiin Emilien kanssa (SKS/ Elsa Soinin arkisto, käsikirjoituksia).
- 677 Aikalaiskriitikkojen kommenteista voi päätellä, että Topeliusta arvostettiin paljon enemmän suurmiehenä kuin Paciusta, sillä monet heistä puuttuvat paljon kärkkäämmiin Topeliuksen hahmon ”vääristelyyn” kuin Paciuksen henkilökuvaan; *HS* 16.2.1944;

- Vasabladet* 15.2.1944; *SSD* 15.2.1944; *US* 14.2.1944; *Kauppalehti* 14.2.1944.
- 678 *EA* 3.5.1939, mainos.
- 679 Kapteeni Pätkä piirittää ja lopulta kosii Emilietä.
- 680 *AL* 7.10.1940; *Ilkka* 7.10.1940; *IS* 8.10.1940; *HS* 6.10.1940; *SSD* 6.10.1940; *US* 6.10.1940; *HBL* 7.10.1940; *Vaasa* 7.10.1940; *SS* 8.10.1940; *Uudenmaan Sanomat* 8.10.1940; *Uusi Aika* 8.10.1940; *TS* 9.10.1940; *YOL* 3/1940; *KL* 10.10.1940; *SaKa* 11.10.1940; *Etelä-Savo* 19.11.1940; *Savon Työmies* 17.10.1940, elokuva-arvosteluja. Kriittisesti aikakausikuvaukseen suhteutui vain *Arbetarbladets* arvostelija 7.10.1940.
- 681 *HBL* 7.10.1940; *Ilkka* 7.10.1940; *SS* 8.10.1940; *Maaseudun Tulevaisuus* 8.10.1940; *IS* 8.10.1940; *HäSa* 10.10.1940, elokuva-arvosteluja.
- 682 Koomisiin hahmoihin kokonaisuudessaan suhtautuivat kielteisesti *Arbetarbladets* 7.10.1940; *ÅU* 9.10.1940; mieshahmoihin *HBL* 7.10.1940; *Maaseudun Tulevaisuus* 8.10.1940; *AS* 9.10.1940; *SvPr* 8.10.1940; *Vasabladet* 8.10.1940, elokuva-arvosteluja.
- 683 Vielä 1930–1940 -lukujen taitteessa osalle yleisöä tekstitysten lukeminen oli hankalaa, joten ruotsinkielisyys olisi saattanut rajoittaa mahdollisen yleisön määrää. Vieraan kielen vaikeudesta ks. esim. *MV:K22/516*, 695, 694.
- 684 *HBL* 7.10.1940; *Arbetarbladets* 7.10.1940; *SvPr* 8.10.1940; *ÅU* 9.10.1940; *Vasabladet* 8.10.1940, elokuva-arvosteluja.
- 685 *HBL* 2.12.1940; *SvPr* 2.12.1940, elokuva-arvosteluja.
- 686 *Upsala* 18.3.1941, elokuva-arvostelu.
- 687 Elokuvan juonenkulku vastaa tältä osin Custenin analysoimien amerikkalaisten studiokauden elokuvien mallia, jossa elämäkertaelokuvan päähenkilö joutuu julkisuudessa osoittamaan arvonsa. Erona on kuitenkin se, että *Ballaadissa* Pacius on jo vakiinnuttanut maineensa ja kyse on vain oopperan onnistumisesta (Custen 1992, 186–187; ks. myös s. 219).
- 688 Ks. esim. Topeliuksen isällisen alentuvainen kuvaus suomalaisesta Matista *Maamme kirjasta* (Topelius 1993/1930, 152–155).
- 689 Neuvostoliiton kiinnostuksesta Suomen elokuvakulttuuriin ks. Sedergren 2006, 54, 56. Filmiriidalla tarkoitetaan suomalaisen elokuva-alan kahtiajakautumista vuosina 1942–1944. Tuolloin alan saksalaissuuntautuneet tahot pyrkivät noudattamaan saksalaisjohtoisen, kansainvälisen elokuvajärjestön Internationale Filmkammerin linjausta, jonka mukaan anglo-amerikkalaisten elokuvien esittäminen kiellettäisiin Euroopassa. Koska saksalaisten avulla voitaisiin turvata elokuvatuottajien tarvitseman raakafilmin saanti, useimmat isot valmistamot, SF, Suomi-Filmi ja Fenno-Filmi, liittyivät saksalaissuuntaukseen. Amerikkalaisuuntauksen puolella olivat puolestaan elokuvien esittämisestä, ts. amerikkalaiselokuvista riippuvaiset tahot, ja myös Jäger Filmi edusti amerikkalaissuuntausta. Filmiriitaa tutkinut Jari Sedergren on kuitenkin esittänyt, että taustalla olisi ollut myös ideologisia syitä (ks. Sedergren 1999, 204–217). Poliittisen tilanteen aiheuttamasta ”uusien kasvojen” vaatimuksesta yhtiön sisällä ks. Uusitalo 1994, 209–210.
- 690 Kivistä kansallisena marttyyrihahmona ks. s. 285–286.
- 691 KAVA/ käsikirjoitukset, Unhon versio käsikirjoituksesta *Ruusu ja kulkuri*, 90.
- 692 Ks. s. 140–141.
- 693 Ks. esim. Salmi 1991, 20, 22–23.
- 694 *EA* 25.2.1944, ”Huomioita kotimaisesta elokuvasta”.
- 695 *EA* 19.5.1944, ”Nyt moitimme käsikirjoituksia”.
- 696 Ks. esim. *HS* 6.10.1940; *SSD* 6.10.1940; *US* 6.10.1940; *HBL* 7.10.1940; *AL* 7.10.1940; *KL*

- 10.10.1940; *IS* 8.10.1940; *UA* 9.10.1940;
Maaseudun Tulevaisuus 8.10.1940; *Uusi Aika*
8.10.1940; *SS* 8.10.1940; *Etelä-Savo* 19.11.1940;
Savon Työmies 17.10.1940; *Vaasa* 7.10.1940; *Ilkka*
7.10.1940; *TS* 9.10.1940, elokuva-arvosteluja.
- 697 *HS* 6.10.1940; *US* 6.10.1940; *Ilkka* 7.10.1940;
Vaasa 7.10.1940; *Vasabladet* 8.10.1940;
Maaseudun Tulevaisuus 8.10.1940; *AS*
9.10.1940; *SaKa* 11.10.1940; *KSML* 6.11.1940;
Uudenmaan Sanomat 8.10.1940; *YOL* 3/1940,
elokuva-arvosteluja.
- 698 *HäSa* 8.11.1946, elokuva-arvostelu.
- 699 *SS* 13.10.1946; *Pohjanmaan Kansa* 3.11.1946,
elokuva-arvosteluja.
- 700 *KL* 12.10.1946; *Savo* 12.10.1940; *UA* 12.10.1946;
SSD 13.10.1946; *US* 13.10.1946; *SaKa* 15.10.1946;
VS 15.10.1946; *IS* 18.10.1946; *Länsi-Suomi*
23.10.1946; *Kuva* 11/1946, elokuva-arvosteluja.
- 701 *AL* 11.10.1946; *SSD* 13.10.1946; *US* 13.10.1946;
SaKa 15.10.1946; *HS* 17.10.1946; *TS* 18.10.1946;
Etelä-Suomi 2.11.1946, elokuva-arvosteluja.
- 702 Uusitalo 1992b, 20.
- 703 Laine 1995, 124.
- 704 Esim. Kivimäki 1998, 59–64; Pantti 1998, 44–46.
- 705 *EA* 15.7.1948, ”Kesällä on kiirettä”; *ETSK*
9–10/1948, ”Vuokraamot esittelevät elokuvi-
aan”; *Uutisaitta* 11–12/1948, ”Pohjola odottaa
filmiä laulajastaan”. *Helsingin Sanomien*
(7.11.1948) ja *Hufvudstadsbladetin* (7.11.1948)
ensi-ilta-arvioissa jopa hämmästeltiin yleisön
vähäisyyttä Helsingin ensi-illassa.
- 706 *Appell* 12.11.1948; *NP* 6.11.1948; *AL* 7.11.1948;
SSD 9.11.1948; *HS* 18.11.1948; *Vaasa* 23.11.1948;
IS 8.11.1948; *US* 7.11.1948; *SaKa* 9.11.1948,
elokuva-arvosteluja.
- 707 *YOL* 2.12.1948, elokuva-arvostelu.
- 708 *SaKa* 9.11.1948; *HBL* 7.11.1948; *NP* 6.11.1948; *VS*
19.11.1948; *UA* 7.11.1948; *US* 7.11.1948, elokuva-
arvosteluja. Maisemasta ja banaalista nationa-
lismista ks. s. 244.
- 709 KAVA/ Suomi-Filmin arkisto, Kaarle Hirvo-
sen kirje Suomi-Filmille 11.11.1948.
- 710 *HS* 15.11.1948, ”Yleisöltä”.
- 711 *HS* 21.11.1948, elokuva-arvostelu. Talaskivi
kertoi keskustelun kotimaisista elokuvista
olleen muutenkin vilkasta noina viikkoina:
Ihmisiä suviyössä -elokuvan (Suomi-Filmi
1948) kiittävät arviot olivat herättäneet
ihmetystä ja *Soita minulle, Helena* -elokuvan
(Adams-Filmi 1948) kritiikki ärtymystä
”muissa filmimiehissä” (Talaskivi lienee
tarkoittanut tuottajia).
- 712 *EA* 15.8.1939, ”Historiaa ja uusintoja”, pääkirjoitus.
- 713 *Suomen Kuvalehti* 11.12.1948, ”Suomalaisen
elokuvan syyshaukku”.
- 714 *EA* 8.8.1950, mainos; VET/ Tarkastusanomus
Tanssi yli hautojen 9.8.1950, liite; Laine, 1999,
253–257.
- 715 Porvoon maapäivien ja Aleksanterin mer-
kityksestä kansallisessa ajattelussa ks. esim.
Loima 2006, 45–47.
- 716 Hallitsijakultista ks. Smeds 1989, 96–98; idea
käsikirjoitukseen oli saatu jo vuonna 1942,
ks. s. 97–98.
- 717 Haavikko 1980, 347.
- 718 Vuoden 1942 mielialoista ja mediapuheesta ks.
Luostarinen 1986, 271–274, 278, 281–282.
- 719 Ks. esim. *EA* nrot 3, 4, 6, 8, 10–11, 13–14/1950,
”Kotoinen kierros”; *EA* 13.6.1950, ”Muotoja
muovataan”; *EA* 8.8.1950, ”Nuoruutta,
kauneutta, rakkautta”; *Uutisaitta* nrot 5,
7/1950, ”Studiassa sattuu”; *ETSK* 3/1950,
”Studioiden ihmeitä ja kevään kiireitä”;
tanssiaiskohtauksen filmauksia selostettiin
Elokuva-Aitassa 8.8.1950.
- 720 VET/ Tarkastusanomus *Tanssi yli hautojen*,
9.8.1950, liitteenä oleva esittelylehtinen.
- 721 *EA* 8.8.1950, ”Nuoruutta, kauneutta, rakkautta”.
- 722 VET/ Tarkastusanomus *Tanssi yli hautojen*,
9.8.1950.

- 723 Naisen ruumiin vertautumisesta kotimaahan ja kansalliseen ks. esim. Koivunen, 1995, 127–128, 242.
- 724 *Uutisaitta* 8/1950, mainos.
- 725 Ideaaliiromanssista ks. Koivunen 1995, 161, 164–165.
- 726 *Tanssi yli hautojen* -romaanin symboliikan tulkinnasta ks. Envall 1994, 172.
- 727 Waltari, 1944, 281–282; KAVA/ käsikirjoitukset, *Keisari rakastuu*.
- 728 *AL* 13.8.1950; *SS* 6.9.1950; isänmaallisuutta arvostavat mutta elokuvassa sitä pitivät epäonnistuneena *EA* 22.8.1950; *ESS* 16.8.1950, elokuva-arvosteluja.
- 729 *ESS* 16.8.1950; *Vaasa* 6.9.1950; *US* 13.8.1950; *KL* 16.8.1950; *SaKa* 16.8.1950; *VS* 14.8.1950; *HS* 13.8.1950; *SSD* 13.8.1950, elokuva-arvosteluja.
- 730 *KL* 16.8.1950, elokuva-arvostelu.
- 731 *TKS* 22.8.1950, elokuva-arvostelu.
- 732 *IS* 12.8.1950; *Maakansa* 13.8.1950; *UA* 13.8.1950; *KL* 16.8.1950; *EA* 22.8.1950; *SaKa* 16.8.1950; *HBL* 14.8.1950; *HS* 13.8.1950; *SSD* 13.8.1950, elokuva-arvosteluja.
- 733 *TS* 12.8.1950; *US* 13.8.1950; *AL* 13.8.1950; *UA* 13.8.1950; *VS* 14.8.1950; *HS* 13.8.1950; *SaKa* 16.8.1950; *Kaleva* 16.8.1950; *Uusi Aika* 16.8.1950; *SS* 6.9.1950; *Vaasa* 6.9.1950; *Savo* 12.9.1950; *EA* 22.8.1950, elokuva-arvosteluja.
- 734 *IS* 12.8.1950; *Taiteen Maailma* 9/1950; *US* 13.8.1950; *HS* 13.8.1950, elokuva-arvosteluja.
- 735 Syy tähän on saattanut olla pääsylipputulosten verotus ja ikäluokitus. Elokuvasta oli minimoitu kalliin elokuvan riskit, eli se oli suunniteltu täyttämään ”siveellisesti korkeatasoisen” elokuvan tunnusmerkit, jolloin se sai vapautuksen pääsylippuverotuksesta. Elokuvalla myönnetty lapsille sallittu -status puolestaan lisäsi potentiaalisen yleisön määrää. Lisäksi olisi hankala kuvata Ulla, symbolinen Suomi, kunnianttomana.
- 736 *Suomen kansallisfilmografian* arvion mukaan elokuvan yleisömenestys oli vuoden kolmanneksi paras (*SKF* 4 2002, 262).
- 737 *Kansan Kuvalehti* 29.3.1951, ”Haukkua ja vastahaukkua kotimaisesta elokuvasta”.
- 738 *ETSK* 4/1951, ”’Elokuvakäräjät’ Lallukassa”, raportti keskustelutilaisuudesta.
- 739 Ibid.
- 740 Donner ja Savo 1953, 18.
- 741 *EA* 1.4.1945, ”Pudovkinin neuvo”, pääkirjoitus.
- 742 Ibid.
- 743 Kiinnostavana poikkeuksena esim. SF:n 1940-luvun alun suunnitelma Hallin Jannen tarinan filmaamisesta *Kulkurin valssin* tyyliin ks. s. 102.
- 744 Custen 1992, 84–85. Eurooppalaisesta elokuvatuotannosta ei ole saatavilla vastaavaa kattavaa määrällistä analyysiä elämäkertaelokuvista. Ainakin brittiläisessä elokuvatuotannossa perinteinen eliitti näyttäisi säilyttäneen paikkansa valkokankaalla taiteilijoiden lisäksi (Landy 1991, 86–96).
- 745 Custen 1992, 84–85, 88–89, 149.
- 746 Asplund 2006, 156–159, 258.
- 747 Taylor 2002, 32–33.
- 748 Billig 1995, 5–6, 93, 174–175.
- 749 Maisemakuvastosta, kansanmusiikista ja Heimat-elokuvasta ks. Bergfelder 2000, 81–82; von Moltke 2005, 85–92.
- 750 *EA* 22.8.1950, ”Hallin Jannen raudikko ravaa...”.
- 751 Elokuvassa on kuitenkin joitakin näytelmää muistuttavia piirteitä, esimerkiksi Jannen pahuuteen houkuttelevan Santun roolihahmo (Alpi 1920, 21–22, 113).
- 752 Ystävät lienee tarkoitettu symboliseksi määritelmäksi, sillä Juha ”Janne” Mattila oli syntynyt yli sata vuotta sitten 1846.
- 753 Ks. myös af Hällströmin haastattelut kuvauspaikkoihin tutustumisesta ja käräjätalon ”löytymisestä” (*EA* 21.2.1950, ”Kotoinen

- kierros”; *EA* 16.5.1950, ”Kotoinen kierros”). Vuonna 1948 julkaistuissa Kotiseutuyhdistyksen mallisäännöissä yhdistysten tavoitteeksi asetettiin: Herättää kotiseudun väestössä elävää mielenkiintoa ja harrastusta kotiseutunsa menneisyyteen ja kaikinpuoliseen kehittämiseen ottaen huomioon sen omat paikalliset piirteet. Työskennellä kotiseudullaan sen arvokkaan kansanperinteen esiin vetämiseksi, vaalimiseksi ja kehittämiseksi. Löytää, esittää ja tukea toimenpiteitä luonnon suojelun ja kaikinpuolisen kotiseudullisen huollon hyväksi. (Turunen 2004, 39.)
- 754 Turunen 2004, 156–157; *HS* 28.6.1950, ”Kuorevedellä kruunuhäät heinäk. 9–10 pñä”.
- 755 Elokuvan paikalliskuvauksen myönteisestä vastaanotosta ks. *HS* 10.9.1950; *IS* 9.9.1950; *KL* 13.9.1950; *AL* 13.9.1950; *HBL* 13.9.1950; *Kauppalähti* 12.9.1950; *Maakansa* 10.9.1950; *SSD* 10.9.1950, elokuva-arvosteluja. *Satakunnan Kansan* nimimerkki Camera sen sijaan kritisoi elokuvaa aitouden puutteesta ja liian heikosta kosketuksesta kansanelämään (*SaKa* 17.9.1950).
- 756 *SSD* 10.9.1950, elokuva-arvostelu. *Hallin Jannesta* kansallisena aiheena ks. myös *YOL* 15.9.1950, elokuva-arvostelu.
- 757 Ks. *EA* nrot 24/1949, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10–11, 18/1950, ”Kotoinen kierros”; *EA* nrot 4, 8, 10–11/1950, ”Aina vain – Amber”, *EA* 8.8.1950, etukansi; *KAVA/ Fennon* leikekirja, *Hallin Jannen* mainos.
- 758 Elokuvasa on stereotyyppisiä kuvauksia mus-talaisista ja venäläisistä, mutta nämä kuvaukset kuuluvat osana Hallin Jannen yksityiseen historiaan, Jannesta ja hänen historiastaan ei ole tehty osaa kansakunnan historiasta.
- 759 Tämä ei estä sitä, etteikö osa vastaanotosta olisi lukenut elokuvaa kansallisen historian kautta.
- 760 VET/ Tarkastusanomus *Hallin Janne*, 31.8.1950.
- 761 Ibid.
- 762 *Kuorevesi-Mänttä-Vilppula* 31.8.1950, ilmoitus; *AL* 17.8.1950, ilmoitus.
- 763 *Kuorevesi-Mänttä-Vilppula* 7.9.1950, ”’Hallin Jannen’ ensi-ilta Korpi-Elossa”; *IS* 1.9.1950, ”Lentäen ’Hallin Jannen’ ensi-iltaan”.
- 764 *IS* 1.9.1950, ”Lentäen ’Hallin Jannen’ ensi-iltaan”.
- 765 Karhumäen Veljesten kyydityksestä uutisoitiin muun muassa *Ilta-Sanomissa* 1.9.1950, ”Lentäen ’Hallin Jannen’ ensi-iltaan”.
- 766 VET/ Tarkastusanomus *Härmästä poikia kymmenen* 11.9.1950, liitekirje.
- 767 *Uutisaitta* 8/1950, *Studiassa* sattuu; *Ilkka* 27.6.1950, ”’Härmästä poikia kymmenen’.
- Suomi-Filmi siirtää häyjen historiaa filmille”; *Uutisaitta* 9/1950, ”Studiassa sattuu”.
- 768 *EA* 13.6.1950, ”Kotoinen kierros”; *Uutisaitta* 7/1950, ”Studiassa sattuu”.
- 769 *Ilkka* 27.6.1950, ”’Härmästä poikia kymmenen’.
- Suomi-Filmi siirtää häyjen historiaa filmille”.
- 770 *Kansan Kuvalehti* 22.6.1950, ”Härmän häjyt ja Venäjän keisari elokuvamiesten tähtäimessä”.
- 771 *Ilkka* 27.6.1950, ”’Härmästä poikia kymmenen’.
- Suomi-Filmi siirtää häyjen historiaa filmille”; *SSD* 10.8.1950, ”Härmän häjyt tulevat”; *EA* 8.8.1950, ”Kotoinen kierros”; *EA* 22.8.1950, ”Kotoinen kierros”; *Uutisaitta* 9/1950, ”Studiassa sattuu”; *Uutisaitta* 1/1952, ”Studiopäällikkö juttelee mukavia ja puhuu suunsa puhtaaksi”.
- 772 *IS* 16.9.1950, elokuva-arvostelu.
- 773 *SaKa* 19.9.1950, elokuva-arvostelu.
- 774 *AL* 20.9.1950; *HBL* 26.9.1950; *EA* 3.10.1950; *IS* 16.9.1950; *Ilkka* 18.9.1950; *KL* 19.9.1950; *Kaup-palehti* 18.9.1950; *KSML* 2.10.1950; *Pohjanmaan Kansa* 19.9.1950; *Pohjolan Työ* 20.9.1950; *SaKa* 19.9.1950; *Savo* 18.9.1950; *SSD* 17.9.1950; *Taiteen Maailma* 10/1950; *US* 17.9.1950; *Vaasa* 18.9.1950; *VS* 17.9.1950, elokuva-arvosteluja.
- 775 *SSD* 17.9.1950, elokuva-arvostelu; elokuvaa

- kiitettiin suomalaisena elokuvana myös *AL* 20.9.1950; *KL* 19.9.1950; *Pohjolan Työ* 20.9.1950; *SaKa* 19.9.1950; *TKS* 17.9.1950, elokuva-arvosteluja. Sen sijaan Hans Kutterin mukaan käsikirjoittaja ja ohjaaja olivat hukanneet tarjolla olleen ”loistavan ja todellakin kiitollisen raaka-aineksen” *HBL* 26.9.1950.
- 776 Kimmo Laineen mukaan *Pohjalaisia*-elokuvan aitouden painottaminen korosti elokuvaa kansatieteellisenä kuvauksena (Laine 1999, 234).
- 777 *Ilkka* 27.6.1950, ”Härmästä poikia kymmenen”. Suomi-Filmi siirtää häjyjen historiaa filmille”.
- 778 Ks. esim. *Stenka Rasin* -elokuvan arvio *EA* 15.1.1941, *Suvorov* -elokuvan arvio *EA* 15.2.1946. Italialaiset neorealistiset elokuvat eivät vielä olleet saavuttaneet julkisuutta Suomessa, mutta kiinnostavasti näiden suomalaistenkin kriitikkojen ihailmien elokuvien tyylipiirteitä ovat juuri aidot kuvauspaikat ja amatööriinäyttelijät (ks. neorealismien ihailusta Kivimäki 1999, 85–87).
- 779 *Vaasa* 18.9.1950; ks. myös *Uutisaitta* 9/1950; *Taiteen Maailma* 10/1950; *Pohjolan Työ* 20.9.1950, elokuva-arvosteluja.
- 780 *Uutisaitta* 8/1950, ”Studiassa sattuu”.
- 781 *EA* 22.8.1950, ”Hallin Jannen raudikko ravaa...”; *EA* 16.5.1950, ”Kotoinen kierros”.
- 782 Ks. myös *IS* 1.9.1950, ”Siperian lumipyrystä ja Mattilan Sandran hiuksista”, miten *Ilta-Sanomien* nimimerkki Stiina kuvasi *Hallin Jannen* saamaa vastaanottoa Hallissa, ”täyshämäläisen maaseutuyhteisön ensi-iltareagointoja”. Huvittuneen myötätuntoisesti Sandra kertoo yleisöstä, joka ei juuri ole tottunut elokuvissakäyntiin.
- 783 *Uutisaitta* 7/1950, ”Studiassa sattuu”.
- 784 Elokuva levitettiin kymmenen kopion voimin, *Suomen kansallisfilmografian* mukaan vain *Tanssi yli hautojen* sai samana vuonna yhtä laajan levityksen (VET/ Tarkastusanomus *Härmästä poikia kymmenen*, 11.9.1950; *SKF* 4 2002, 275).
- 785 Laina *Ilkka* 18.9.1950, elokuva-arvostelu. Ihannoidusta mutta silti osuvasta luonnekuvauksesta *KL* 19.9.1950; *Kauppalehti* 18.9.1950; *KSML* 2.10.1950; *SSD* 17.9.1950; *Vaasa* 18.9.1950; *VS* 17.9.1950, elokuva-arvosteluja. Leinosen tai yleensä elokuvan kansantuntemusta kiittivät *AL* 20.9.1950; *HS* 17.9.1950; *EA* 3.10.1950; *Ilkka* 18.9.1950; *Pohjanmaan Kansa* 19.9.1950; *Pohjolan Työ* 20.9.1950; *SaKa* 19.9.1950; *TS* 21.9.1950, elokuva-arvosteluja.
- 786 Kansanluonteen käsitettä tutkinut Pasi Saukonen rinnastaa käsitteen käytön kansallinen identiteetti-terminiin. Ennen toista maailmansotaa kansaluonnetta tutkittiin ja painotettiin osana kansallista erityisyyttä (Saukkonen 1998, 28).
- 787 Runebergin ja Topeliuksen kansan ihannekuva oli samalla idealisoidun talonpojan kuva, ks. esim. Topelius 1993/1930, 151–55; Suutala 1986, 238–240.
- 788 Ahtiainen & Tervonen 1996, 72–73; Herlin 1993, 113–114, 386–387; myös Koivunen 2003, 109, 150.
- 789 Ks. myös Peltonen 2002, 59.
- 790 Laine 1999, 226–229, 236.
- 791 Laine 1999, 248.
- 792 Ks. *Työkansan Sanomien* kriitikon Martti Savon viittaus siihen, miten aihe antaisi ”vaikka minkälaisiä mahdollisuuksia [...] kansalliskiihkoiselle puukkojunkkarien ylistykselle”. Mielenkiintoista onkin, että Savo tulkitsee elokuvan onnistuneeksi ja realistiseksi (*TKS* 17.9.1950).
- 793 Ks. kotiseudun kuvittamisesta ja kuvittelemisesta Koivunen 2003, 94–98.
- 794 Jos kohtauksella tarkoitetaan suhteellisen koherenttia ajan, paikan ja henkilöiden kokonaisuutta, elokuvan 29 kohtauksesta 21 tapahtuu ulkona tai sisä- ja ulkotilan välillä.

- 795 Kuvat kyntö- ja naurispelloilta toistavat esimerkiksi *Isien työ* tai Aho & Soldanin tekemän valokuvakirjan *Kuva-Suomi. Kotimaamme arkena ja pyhänä* kuvitusta (Vilkuna & Mäkinen 1953, 170–171, 173; Aho & Soldan 1946, 42).
- 796 Ks. s. 328–331.
- 797 Ks. s. 142, 146, 148.
- 798 Koivunen & Laine 1993, 151; Laine 1994, 194; Koivunen 2003, 235.
- 799 Ks. Laine 1994, 200–201; Koivunen 2003, 197–198.
- 800 Peltonen 2002, 27–28, 31, 55, 58–59.
- 801 Peltonen 2002, 116–119.
- 802 Tätä vuoden 1938 virsikirjan virttä 589 on kutsuttu *Lapuan taisteluvirreksi*, voittoisan Lapuan taistelun 14.7.1808 mukaan (ks. http://evl.fi/Virsikirja.nsf/Etusivu?OpenPage->virsi_622, Taustatietoja, linkki tarkistettu 28.10.2010).
- 803 Sama artikkeli ilmestyi *Maakansassa* 16.9.1950, *Savon Sanomissa* 17.9.1950 ja *Ilkassa* 15.9.1950, ”Näyttämöltä ja valkokankaalta”.
- 804 Ks. s. 329–330.
- 805 *IS* 16.9.1950; *Vaasa* 18.9.1950; *SaKa* 19.9.1950; *Savo* 18.9.1950; *SSD* 17.9.1950; *Pohjolan Työ* 20.9.1950; *Pohjanmaan Kansa* 19.9.1950, elokuva-arvosteluja.
- 806 Liisa Lindgrenin mukaan sodanjälkeistä monumentaalitaidetta luonnehtikin arkisuus ja näennäinen kansanomaisuus. Eri puolille nousevien sotamuistomerkkien aiheiksi valittiin ”urheat kansanmiehet” ja ryhmiä kuvaavat patsaat. Lindgren 2000, 205–209.
- 807 VET/ Elovalautakunnan päätös 23.9.1955.
- 808 Ohjaaja Ville Salmisen kiinnostus karjalaisuutta kohtaan ei ilmeisesti ollut vain ammatillista vaan myös henkilökohtaista. *Säkkijärven polkka* on yksi Salmisen kolmesta karjalaisuutta käsittelevästä elokuvasta, kaksi muuta ovat näytelmäfilmatisointi *Anu ja Mikko* (Fennada-Filmi 1956) ja romaanifilmatisointi *Evakko* (Fennada-Filmi 1956). Ks. Uusitalo 1978, 147.
- 809 Raninen-Siiskonen 1999, 224–250.
- 810 Raninen-Siiskonen 1999, 227.
- 811 Savenvalantaperinne oli kiinnostavasti niin tunnettu, että sitä käytettiin myös SF:n toteutumattomassa käsikirjoituksessa (KAVA/ elokuvakäsikirjoitukset, *Säkkijärven polkka*, SF:n versio).
- 812 Raninen-Siiskonen 1999, 227.
- 813 Karjalaisuuden stereotyypeistä ks. esim. Topelius 1993/1930, 187–188; lauluissa Raninen-Siiskonen 1999, 225–226.
- 814 *Liitosalueen Sanomat* 10.9.1955; *SSD* 11.9.1955; *SaKa* 15.9.1955; *US* 11.9.1955; *HBL* 11.9.1955; *HS* 11.9.1955; *AL* 13.9.1955; *UA* 13.9.1955; *Uusi Aika* 14.9.1955; *IS* 14.9.1955; *Kaleva* 14.9.1955; *Riihimäen Sanomat* 27.9.1955; *Hyvinkään Sanomat* 7.10.1955; *KSML* 7.11.1955; *Nuoli* 39/1955, elokuva-arvosteluja.
- 815 *SSD* 11.9.1955, elokuva-arvostelu.
- 816 *UA* 13.9.1955; *HS* 11.9.1955; *HBL* 11.9.1955; *SSD* 11.9.1955; *Liitosalueen sanomat* 10.9.1955; elokuva-arvosteluja.
- 817 Raninen-Siiskonen 1999, 226.
- 818 Kerronnallisesti puhelin oli keino ratkaista elokuvan loppukohtaus, sillä jos Vili olisi ollut Mirjan ja Jaakon seurassa, Vilin yksinäisyyttä korostavaa loppukohtausta ei olisi voinut toteuttaa yhtä sujuvasti.
- 819 *Kaleva* 14.9.1955, elokuva-arvostelu.
- 820 Sota-ajan iskelmistä ks. Jalkanen 2003, 333.
- 821 Ks. s. 166–167.
- 822 Ks. s. 305.
- 823 Häyrynen 2005, 21.
- 824 Lukkarinen 2004, 38–39; Häyrynen 2005, 32.
- 825 Häyrynen 2005, 21, 63–64.
- 826 Topelius 1980/1845.
- 827 Topelius 1854, 50–53; käännöksenä kokoelmasa Topelius 1898, 79–81. Taiteesta maiseman

- merkityksellistämisessä ks. Häyrynen 2005, 34.
- 828 Lukkarinen 2004, 41.
- 829 Jalkanen 2003, 238, 248.
- 830 Häyrynen 2005, 57, 74; Rautio 1997.
- 831 Urry 1990, 1–3.
- 832 Esimerkiksi henkilöiden välistä jännitettä ei rakenneta lähikuvien tai intensiivisin katsein ja ilmein.
- 833 *US* 3.5.1954, elokuva-arvostelu.
- 834 *EA* 11.5.1954; kriitikot saattoivat kiittää myös kuvausta yleensä ks. *Kaleva* 1.5.1954; *KSML* 31.7.1954; *YOL* 1.5.1954; *VS* 3.5.1954; *Vasabladet* 5.5.1954, elokuva-arvosteluja.
- 835 *AL* 5.5.1954, elokuva-arvostelu.
- 836 *HS* 1.5.1954, elokuva-arvostelu. Esimerkiksi Suomi-Filmin kiitetyn kuvaajan Eino Heinon kuvat ovat yleensä hyvin pehmeästi valotettuja.
- 837 Kitsiin yhdistetään myös monistettavuus, kaupallisuus, halpuus, sentimentaalisuus ja esteettinen sopimattomuus (teoksen muoto, materiaali, koko, tms. on väärä sen kulttuuriin sisältyneen nähden tai sitten se on väärässä kontekstissa). Ks. Calinescu 1990, 229, 235, 236.
- 838 *Itä-Häme* 28.9.1954, elokuva-arvostelu.
- 839 *IS* 10.5.1954, elokuva-arvostelu.
- 840 Taylor 2002, 48–50.
- 841 White 1975, 68, 146.
- 842 Topeliuksen suurmieskäsityksestä Ahtiainen & Tervonen 1996, 36; Snellmanista Eskola 2006, 170–171.
- 843 Pirinen 1983, 94, 98; Blomstedt 1983, 117; myös Eskola 2006, 169.
- 844 Tommila 1998, 25; Rahikainen 1982, 27–28.
- 845 Ks. esim. Tanner 1947.
- 846 Grindon 1994, 22–23; Custen 1992, 181.
- 847 Custen 1992, 153.
- 848 Pulkkinen 2006, 183; Jalava 2006, 124–126.
- 849 Myös *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvassa Pouttulan Katrilla on moraalinen tehtävä. Katrin avulla Janne löytää oikean miehen ”kurssin”, sillä heidän sovintonsa jälkeen Janne ymmärtää nousta Pouttulassa mellastavaa isäänsä vastaan.
- 850 Koivunen 1995, 104–106. Snellmanin naiskäsitteistä ks. Jalava 2006, 117.
- 851 Käsitteestä ks. esim. Sulkunen 1989a, 165, 167.
- 852 Ollila 1993, 58; Sulkunen 1989a, 158, 161.
- 853 *Kansan Lehti* 12.10.1946, elokuva-arvostelu.
- 854 KAVA/ käsikirjoitukset, ”*Minä elän*”, Ilmari Unhon kappaleen välissä oleva kopio puheesta 11.6.1946.
- 855 *EA* 31.10.1946, pääkirjoitus.
- 856 *SaKa* 15.10.1946; *AL* 11.10.1946; *US* 13.10.1946; *HS* 17.10.1946; *IS* 18.10.1946; *Uusimaa* 29.10.1946; *Pohjanmaan Kansa* 3.11.1946, elokuva-arvosteluja.
- 857 SKS/ Elsa Soinin arkisto, irtolehtinen käsikirjoitus *Runon kuningas ja muuttolintu*.
- 858 *HBL* 7.10.1940; *Arbetarbladet* 7.10.1940; *ÅU* 9.10.1940; *Maaseudun Tulevaisuus* 8.10.1940; *SSD* 6.10.1940; *US* 6.10.1940; *IS* 8.10.1940, *Uudenmaan Sanomat* 5.10.1940; *Uusi Aika* 8.10.1940; *YOL* 3/1940; *SaKa* 11.10.1940; *KSML* 6.11.1940; *Loviisan Sanomat* 25.10.1940, elokuva-arvosteluja.
- 859 Ks. esim. Mazzarella 2007, 9–32.
- 860 Ks. esim. Koivunen, 1995, 235, 242, miten kansallisuuspuheessa naisen ruumis vertautuu kotimaahan. Toisaalta elokuvat rakentavat myös toisenlaisia luentareittejä, jossa katsojan on mahdollista tuntea kohtalo muusien kautta, ks. s. 388–390.
- 861 Ks. s. 163.
- 862 Tosin kuva Ullan perheestä ei ole aivan niin kyyninen kuin Waltarin romaanissa, jossa perhe suorastaa pelaa viattoman Ullan siveydellä parempaan asemaan päästäkseen (Waltari 1944, 164–168).
- 863 Julkunen 1994, 182–184; sodanjälkeisestä väestöpolitiikasta Nätkin 1994, 133–134.

- 864 Tarjamo 2006, 343.
- 865 Kotimaisissa elokuvissa usein nähty naistaloudenhoitajan hahmo olisi saattanut vaikuttaa liian tutulta ja kotoiselta, kun sen sijaan miespalvelija luo miellekuvia yläluokasta ja ulkomaista elokuvista. Voidaan ajatella, että esimerkiksi elokuvassa *Valkoiset ruusut* (SF 1943) päähenkilökirjailijan miespalvelija tuo tarinaan ulkomaista glamouria.
- 866 *Appell* 12.11.1948; *HBL* 7.11.1948; *SaKa* 9.11.1948; *US* 7.11.1948; *YOL* 2.12.1948, elokuva-arvosteluja.
- 867 Kuvaavaa on, miten myös elokuvan aiemmissä käsikirjoitusversioissa Vilin nuoruudenrakastettu siirrettiin pois tarinasta naittamalla hänet jollekin toiselle. SF:n käsikirjoituksessa Vilin mainitaan ”akottuneen” myöhemmin. Fennadan toteutumattomassa versiossa tarinan itsekeskeinen ja rahanahne nuoruudenrakastettu Annikki kohtelee Viliä ailahtelevasti ja epäystävällisesti. KAVA/ *Säkkijärven polkan* Fennadan ja SF:n käsikirjoitusversiot.
- 868 Koivunen 1996, 237, 239–240; ks. myös Layoun 1992.
- 869 Naissuhteita vieroksuva jätäkyydestä ks. Koivunen & Laine 1993, 143–144.
- 870 Custen 1992, 158–165.
- 871 Ks. *Maamme kirjan* esittelyt Castrénista, Lönnrotista ja Runebergista; Topelius 1993/1930, 126, 213–214, 485–486.
- 872 Ks. esim. Haikari 2006.
- 873 Custen 1992, 151, 154.
- 874 Grindon 1994, 11; Williams 2001, 16.
- 875 Ks. naishallitsijoista julkisuuden paineissa esim. Landy 1991, 58, 62–66.
- 876 Landy 1996, 173–174.
- 877 Ks. Landyn analyysi toisaalla, Landy 1991, 62.
- 878 Elokuvassa tätä symboloi kristallikruunun pala, jonka Johan Ludvig oli ottanut Emilien puhdistuksessa sitä. Parin viimeisen keskustelun jälkeen Johan Ludvig murskaa kristallin kenkäänsä alle.
- 879 Ks. *Ilkka* 15.9.1950, ”Näyttämöltä ja valkokankaalta ”Härmästä poikia kymmenen””.
- 880 Surumielisyyttä korostaa elokuvan lopun virsimusiikki. Ks. s. 331.
- 881 *EA* 30.9.1946, takakansimainos.
- 882 Koivunen 1995, 85–86, 90; sodanaikaisesta uhriretoriikasta ks. Kempainen 2006, 83–111, 120–122, 157.
- 883 Rakastuneista naisista kohteensa faneina ks. Koivunen 1995, 149, 154.
- 884 *Tanssi yli hautojen* -elokuvan käsikirjoituksessa keisariin viitataan suorastaan fetisistisen ihailun kohteena. Ennen valtiopäiväjuhlallisuuksia naisjoukko katselee valtaistuinta, joka naisten ajatuksissa yhdistyy Aleksanterin ihailtuun ruumiiseen. Kun eräs nuori nainen myöhemmin silittelee tuolin selkänöjää ja istuu tuolissa, kiskaisevat muut naiset hänet tuohtuneina pois. Elokuvassa säätyläisnaisten ihailu ja kärsimätön keisarin odottelu on tiivistetty edellä mainittuun pyörtymiskohtaukseen. KAVA/ *Keisari rakastuu* käsikirjoitus, 25–26.
- 885 Kiinnostavaa kyllä Katria ei koskaan nähdä kuuntelemassa ja katselemassa Aappoa, hänen suhteensa Aappoon näyttäytyy siis toisenlaisena.
- 886 Hanson 1988, 22–23.
- 887 Pidduck 2004, 25–26, 31, 33.
- 888 Toisaalta esimerkiksi *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvassa epäoikeudenmukainen Emilien syyttäminen jopa mahdollistaa sen, että yksittäinen katsoja voisi tuntea naisten puolesta uhmaa ja suuttumusta loppuratkaisun vuoksi.
- 889 Ks. myös Taylor 2002, 260–268.
- 890 Taylor 2002, 260–261.
- 891 Custen 1992, 186–192.
- 892 Ks. s. 53–54.
- 893 Suomalaisesta tähteydestä ks. esim. Laine

- 1995, 89; Laine 1999, 133–134.
- 894 *ETKL* 5/1949, ”Historiallinen elokuva”. Ks. myös menneisyyden dokumentoinnista elokuvan avulla *Suomen Kinolehti* 5/1938, ”Mietelmiä”; *Suomen Kinolehti* 5/1939, ”Elokuvamaailmasta. Kulttuurikuvia”; *Suomen Kinolehti* 6–7/1939, ”Elokuvamaailmasta. Historiaa elokuvanauhalla”; *EA* 13.11.1951, ”Ikkuna menneisyyteen”.
- 895 Ks. s. 156.
- 896 Dyer 1992, 18, 22. Dyerin alun perin vuonna 1977 ilmestynyt artikkeli liittyi laajemmin ideologiakriittiseen aikalaiskeskusteluun viihteen roolista yhteiskunnassa, mihin en tässä yhteydessä ota kantaa.
- 897 Yksittäinen katsomiskokemus ei tietenkään välttämättä liittynyt tiedostetusti menneisyyden kokemiseen. Korostan kuitenkin sitä, etteivät tutkimukseni kohteena ole yksittäiset elokuvakokemukset, vaan yleiset ehdot ja konventiot, jotka mahdollistivat tietynlaisia kokemuksia.
- 898 Ellis 1994, 29–37.
- 899 Vrt. Laine 1999, 146–147.
- 900 Historiamaalauksesta ks. esim. Lukkarinen 2001, *tableau vivant* -kuvaelmista Chapman 1996, oopperoista ja näytelmistä Salmi 1996b.
- 901 Tiusanen 1969, 118–119, 124–125.
- 902 Käännökset AL.
- 903 Affron & Affron 1995, 37–40, 82–83.
- 904 Poikkeuksena voi pitää kohtausta, jossa kuvataan Helsingin vanhoja rakennuksia kationkapseen säestyksellä. Denotaation tasosta ks. Affron & Affron 1995, 48–49.
- 905 *Simo Hurtta* -elokuvaa voin analysoida tässä yhteydessä vain osittain, sillä elokuvasta on jäljellä vain valokuvia.
- 906 Tällaisia elokuvia voisivat olla esimerkiksi *Taru sormusten harrasta* -trilogia. Elämäkerta elokuvien genressä visuaalisesti tyylielystä ja ei-ajankuvallisesta ilmaisusta esimerkkinä voi pitää Derek Jarmanin ohjaamaa elokuvaa *Wittgenstein* (Iso-Britannia 1993).
- 907 Mielikuvitusajkaan ja rakennettuihin lavasteisiin sijoittuivat esim. *En ole kreivitär* (SF 1945) ja *Prinsessa Ruusunen* (SF 1949), joista tosin edellinen pyrki luomaan illuusiota todenkaltaisesta kaupungista.
- 908 Speaktaakkelin-määrite on alun perin yhdistetty italialaiseen, 1910-luvun historialliseen elokuvaan, sittemmin esimerkiksi 1950-luvun amerikkalaisiin antiikkiin sijoittuneisiin draamoihin ja myös seikkailu- ja toimintaelokuvaan (Salmi 1996b, 12–13; Tasker 2004, 6–8).
- 909 Speaktaakkelin käsitettä käytettiin 1970- ja 1980-lukujen elokuvateoreettisissa keskusteluissa analysoitaessa kuvan ja katsojan suhdetta. Ideologiakriittisestä näkökulmasta speaktaakkele edusti negatiivista tapaa luoda illuusio todellisuudesta. Yksi vaikutusvaltaisimmista käsitteen käyttäjistä oli feministinen elokuvantutkija Laura Mulvey. Hänen artikkelinsa visuaalisesta nautinnosta Hollywoodin tyylin elokuvissa korosti naista katseen kohteena ja kerronnan pysäyttävänä speaktaakkelina. Käsitteeseen speaktaakkelin ja kerronnan vastakohtaisuudesta on sittemmin toistunut elokuvateoreettisessa keskustelussa. (Grindon 1994, 35–38; Mulvey 1986/1975, 200, 203; Brown 2008, 157–158.)
- 910 Wyke 2001, 134–135; Compton 2004, 41–44.
- 911 Brown 2008, 159–160; Rosen 2001, 192–193. Jako myötäilee Affronien jakoa kalligrafiseen ja kolossaalliseen koristelun tasoon, ks. Affron & Affron 1995, 85, 87.
- 912 Salmi 1993, 226, 228.
- 913 Brown 2008, 160.
- 914 Ks. myös Brown 2008, 168–169
- 915 Koivunen 1995, 172–173; Tasker 2004, 6–7; myös Gunning 1994, 121.

- 916 Myös Brown 2008, 158.
- 917 Hämmästyks ei tarkoita tässä yhteydessä sitä, etteikö katsoja osaisi odottaa näyttäviä kuvia tai että kuvat olisivat outoja. Ennemmin katsoja hämmästyttää sitä, miten kuvat ja äänet hänelle esitetään, miten laajana tai missä volyymissä. Ks. myös Koivunen 1995, 172–173.
- 918 Tiivistelmä brittiläisestä *heritage*-elokuvakustelusta ks. Monk 2002; Dyer & Vincendeau 2004, 6–7; Higson 1996a, 232–234, 236–237.
- 919 Higson 1996a, 236–238.
- 920 Monk 2002, 182–183, 195.
- 921 *Heritage*-elokuvien piirteistä ks. Higson 2003, 22, 26–27.
- 922 Higson 1996a, 233–234, 241; Higson 2003, 37–38, 41; Dyer 1995, 204–205; Koivunen 2003, 77–78.
- 923 Ks. Higson 2003, 40.
- 924 Staiger 1985, 97–99
- 925 Staiger 1985, 100–102.
- 926 Bordwell yhdistää speaktaakkelin tiettyihin ilmaisumuotoihin ja lajityypppeihin, kuten loistokkuuteen, joukkokohtauksiin, tanssiin sekä historiallisiin elokuviin tai musikaaleihin. Hänen tarkastelussaan tekninen ammattitaito sekä speaktaakkeli ovat osa klassisen elokuvan taiteellista motivaatiota, eli niiden läsnäolon elokuvan kokonaisuudessa selittää halu kohdistaa huomio teoksen taiteellisuuteen ja/tai taitavuuteen. (Bordwell 1985, 21.)
- 927 Speaktaakkelin ja ammattitaidon merkityksistä Hollywood-elokuvan laatuvaatimusten ja –odotusten vakiinnuttamisessa (Staiger 1985, 100–102); suomalaisessa kontekstissa Koivunen 1995, 173–174.
- 928 Ks. s. 79–80.
- 929 *Suomen Kinolehti* 5/1937, ”Elinan surmasta tulee tosi, mutta moni pää on harmaantunut, sanoi Kaarna”; *Fama* 4-5/1938, ”Klaus Kurck och litten Elin. Den första historiska inspelningen i Finland tar gestalt”.
- 930 Ks. *Suomen Kinolehti* 5/1937, ”Elinan surmasta tulee tosi, mutta moni pää on harmaantunut, sanoi Kaarna”; *Film-Nytt* 15.5.1938, ”Den första historiska storfilmerna i Finland”; *Elokuvalukemisto* 22.5.1938, ”Elinan surma. Ensimmäinen historiallinen suurfilmaus Suomessa”; *EA* 25.5.1938, ”Klaus Kurki ja Kirsti Fleming valkokankaalla”; *US* 2.7.1938, ”Elinan surman’ filmaus päättynyt”; *SSD* 27.8.1938, ”Elinan surma’ -elokuva valmistunut”; *AS* 28.8.1938, ”Elinan surman tapahtuma-aika”.
- 931 *Elokuvalukemisto* 22.5.1938, ”Elinan surma. Ensimmäinen historiallinen suurfilmaus Suomessa”.
- 932 *HS* 2.7.1938, ”Elinan surma elokuvana”.
- 933 *US* 2.7.1938, ”Elinan surman’ filmaus päättynyt”.
- 934 *SSD* 21.8.1938, ”Kotimainen elokuvatuotanto laajenee yhä”.
- 935 Esim. *Simo Hurtasta* ei julkaistu vastaavia pitkiä selostuksia kuin *Elinan surman* tekoprosessista (vrt. *Fama* 4-5/1938, ”Klaus Kurck och litten Elin. Den första historiska inspelningen i Finland tar gestalt”; *Suomen Kinolehti* 5/1938, ”Jäger-Filmi viittaa tietä historiallisen elokuvan työmaalle”; *EA* 25.5.1938, ”Klaus Kurki ja Kirsti Fleming valkokankaalla”; *Suomen Kinolehti* 5/1939, ”Jäger Filmin tuotanto”; *Elokuvalukemisto* 30.5.1950, ”Jäger Filmin SIMO HURTTA”; *EA* 1.9.1940, ”Simo Hurtta”, aukeaman kuvaesitys).
- 936 *SSD* 29.7.1939, ”JÄGER FILMIN retkikunta”.
- 937 *Suomen Kinolehti* 1–5/1940, ”SIMO HURT-TA”; *EA* 1.9.1940, aukeaman kuvaesitys, mainos.
- 938 Ilmeisesti kuva viittaa Hurtasta kerrottuun tarinaan, jossa Hurtta pakottaa nuorten naisten vetämään alastomina venettään ja joka oli päätetty ottaa mukaan elokuvaan. Kuvaa oli käytetty ainakin kahdessa ennakoartikkelissa

Suomen Kinolehti 1–5/1940, ”SIMO HURTTA”, *Elokuvalukemisto* 29.9.1940, ”Simo Hurttä”. Jäger Filmin uusin filmi. Voimakas historiallinen suurelokuva”.

- 939 *KL* 7.9.1938; ks. myös *SSD* 4.9.1938, elokuva-arvosteluja.
- 940 *KL* 2.10.1940; ks. myös kritiikkiä lehdissä *HS* 30.9.1940; *HBL* 1.10.1940; *Savo* 1.10.1940; *SvPr* 1.10.1940; *US* 30.9.1940; *SSD* 3.10.1940, elokuva-arvosteluja.
- 941 *HBL* 4.9.1938; *SSD* 4.9.1938; *AL* 5.9.1938; *KL* 7.9.1938; *SaKa* 7.9.1938, elokuva-arvosteluja.
- 942 Leikkausrytmistä ks. s. 127.
- 943 *EA* 15.9.1938; ks. myös *HBL* 4.9.1938, elokuva-arvosteluja.
- 944 *AL* 30.9.1940; *KL* 2.10.1940; *HS* 30.9.1940; *HBL* 1.10.1940; *Savo* 1.10.1940; *SvPr* 1.10.1940; *US* 30.9.1940; *SSD* 3.10.1940; *Vasabladet* 14.4.1941, elokuva-arvosteluja.
- 945 *AL* 5.9.1938; *SSD* 4.9.1938; *HBL* 4.9.1938; *IS* 5.9.1938; *Karjalan Suunta* 6.9.1938; *KL* 7.9.1938; *SaKa* 7.9.1938; *AL* 30.9.1940; *KL* 2.10.1940; *HS* 30.9.1940; *HBL* 1.10.1940; *Savo* 1.10.1940; *SvPr* 1.10.1940; *US* 30.9.1940; *SSD* 3.10.1940, elokuva-arvosteluja.
- 946 *US*:n kiittävässä arvioissa eriteltiin kiittävä näyttämöllepano huomommin onnistuneesta ”valokuvauksesta” ks. *US* 4.9.1940. *AS* 4.9.1938; *HS* 4.9.1938; *Maakansa* 6.9.1938; *TS* 6.9.1938; *Lahti* 8.9.1938; *Uusi Aika* 8.9.1938. *SS* 3.10.1940; *UA* 9.10.1940; *Vaasa* 15.4.1940, elokuva-arvosteluja.
- 947 *Suomen Kinolehti* 2/1939 mainos, 5/1939 ”Suomen Filmitöiden tulevan syyskauden uutuuksia”, 9/1940, ”Vuokraamoiden uutuuksia”; *Elokuvalukemisto* 19.8.1939, ”SF:m syysnäytäntökausi on loistavampi kuin milloinkaan ennen”; *Elokuvalukemisto* 15.9.1940, ”SF:n suurelokuva ’Runon kuningas ja muuttolintu’”; *Elokuvalukemisto* 29.9.1940,

”Runon kuningas ja muuttolintu’. Huomattavin kulttuurikuva, mitä Suomessa koskaan on tehty”; *SFU* 2/1940, esittelykuva, ”Runon kuningas ja muuttolintu”; *Fama* 2–3/1940, ”Skaldekonungen och flyttfågeln”.

- 948 *Suomen Kinolehti* 9/1938, ”Vuokraamoiden uutuuksia”.
- 949 *Suomen Kinolehti* 9/1938, ”Vuokraamoiden uutuuksia”.
- 950 *Suomen Kinolehti* 5/1939, ”Suomen Filmitöiden tulevan syyskauden uutuuksia”.
- 951 Palaan Ansa Ikosen keskeiseen osuuteen elokuvassa sivulla 377.
- 952 *SFU* 2/1940, useita kuvia eri puolilla numeroa; *SFU* 3/1940, ”Emilie (Ansa Ikonen) ja Fredrik Cyganeus (Kalle Roini) ennen Flora-juhlaa suurelokuvasa ’Runon kuningas ja muuttolintu’”; *SFU* 5/1940, koko aukeaman kuvaesittely; *SFU* 7/1940; *Suomen Kinolehti* 9/1940, mainos; *EA* 15.9.1940, koko aukeaman kuvaesittely; *EA* 1.10.1940, mainos.
- 953 Ks. esim. *EA* 15.9.1940, aukeaman kuvaesittely; *EA* 3.5.1939, mainos; *Suomen Kinolehti* 9/1940, mainos; *SFU* 7/1939, ”Runon kuningas ja muuttolintu’ nähdään uudenvuodenaattona” artikkelin kuvitus.
- 954 Lavastaja Olli Elstelä totesi myöhemmin haastattelussaan, että elokuvan lavastus oli erittäin haastava, koska siinä ei ollut lupa tyyllityyn kuten esimerkiksi *Helmikuun manifesti* -elokuvassa (*Suomen Kinolehti* 5–6/1941, ”Lavastaja tarvitsee aikaa”).
- 955 Harmonisilla kuvakompositioilla tarkoitan konventionaalisten sommitteluperiaatteiden noudattamista, esimerkiksi kultaisen leikkauksen huomioimista.
- 956 Elokuvan kuvasivat ”ranskalaisesta” eli niukasti valoa käyttävästä tyylistä tunnettu Marius Raichi sekä runsaasti valoa käyttävä Theodor Luts (kuvaajista ks. esim. Töyri 1983, 136–137).

- 957 Teknisesti tämä toteutettiin ilmeisimmin käyttämällä niin kutsuttua transfokaattoria, nykyisen zoomobjektiivin edeltäjää, joka oli vastikään 1930-luvun lopulla hankittu yhtiöön. Ks. kuvaaja Unto Kumpulaisen haastattelu (Töyri 1983, 134).
- 958 Ibid.
- 959 SFU 2/1940, "Runon kuningas ja muuttolintu".
- 960 SFU 5/1940, "Pikku paloja elokuvamaailmasta", "Miten 'Runon kuningas ja muuttolintu' syntyi".
- 961 SFU 3/1940, "Välähdyksiä alkavan filmikauden tapahtumista".
- 962 AL 7.10.1940; kuvausta, lavastusta ja/tai pu-
vustusta kiitetään myös KL 10.10.1940; *Maa-
seudun Tulevaisuus* 8.10.1940; *Savo* 8.10.1940;
US 6.10.1940; SSD 6.10.1940; HBL 7.10.1940;
Ilkka 7.10.1940; *Arbetsbladet* 7.10.1940;
Vaasa 7.10.1940; TS 9.10.1940; SvPr 8.10.1940;
YOL 3/1940; SaKa 11.10.1940; *Länsi-Suomi*
19.11.1940; KSML 6.11.1940; *Suomalainen Suo-
mi* 3/1940, elokuva-arvosteluja.
- 963 SS 8.10.1940. Myös *Vaasa* 7.10.1940; HS
6.10.1940; SSD 6.10.1940; US 6.10.1940; *Uusi*
Aika 8.10.1940; YOL 3/1940; KL 10.10.1940;
SaKa 11.10.1940; *Savo* 8.10.1940; *Suomalainen*
Suomi 3/1940; *Svenska Dagbladet* 9.11.1940,
elokuva-arvosteluja.
- 964 *Suomen kansallisleikkimateriaalin* mukaan *Kulku-
rin valssi* oli kotimaisista elokuvista suosituin
ensi-iltavuonnaan, *Kaivopuiston kaunis Regi-
na* toiseksi suosituin, *Katariina ja Munkkinie-
men kreivi* oli suosituin vuonna 1943 (SKF 2
2002, 635, 692; SKF 3 2002, 160).
- 965 Gainsborough-elokuvista ks. esim. Harper
1994, 119, 127–128.
- 966 Hake 2001, 156–157, 168. Wien-opereteista
yleensä ks. Hake 2001, 149–171.
- 967 Koivunen 1995, 184–185.
- 968 Käsitystä "ensimmäisyydestä" myötäiltiin
useissa kritiikeissä, ks. HS 16.2.1944, HS
20.2.1944, US 14.2.1944, *Savo* 15.2.1944, KL
15.3.1944, AL 13.3.1944.
- 969 Ks. esim. Salmenhaara 1995, 387–389.
- 970 Esim. *Suomen Kinolehti* 7–8/1943, "Jarl Hem-
meriä ja Minna Canthia Suomen Filmitelli-
suuden syysohjelmistossa"; SFU 9/1943, "Bal-
laadin synty"; *Suomen Kinolehti* 11–12/1943,
"SF:n 10-vuotisjuhlalekuvat Vaivaisukon
morsian, Ballaadi ja Sylvi sekä Suurin voitto".
- 971 Ilmeisesti ainakin osalle taidemusiikkia seu-
raaville toimittajille (*Kauppalehti* 14.2.1944,
elokuva-arvostelu).
- 972 HS 20.2.1944; SSD 14.2.1944; US 14.2.1944; HBL
14.5.1944, musiikkiarvosteluja.
- 973 Lainaukset *Suomen Kinolehti* 11–12/1943,
mainos; *Kansan Kuvalehti* 5.2.1944, mai-
nos. Ks. myös SFU 7–8/1943, artikkeli; SFU
9/1943, artikkeli; *Suomen Kinolehti* 7–8/1943,
"Jarl Hemmeriä ja Minna Canthia Suomen
Filmitellisuuden syysohjelmistossa"; *Suomen*
Kinolehti 11–12/1943, mainos; AS 18.12.1943,
"Suurisuuntaista filmausta Messuhallissa";
SFU 1/1944, "Pieni kuvaballaadi SF-elokuvasta
Ballaadi"; *Elokuvalukemisto* 1/1944, "Ballaa-
di"; SFU 2/1944, aukeaman kuvaesittely; EA
21.1.1944, aukeaman kuvaesittely.
- 974 SFU 2/1944, "Thure Bahne – Fredrik Paciuk-
sen tulkitsija"; sama kuva Waldmülleristä,
Grothista ja Bahnesta oli myös *Elokuva-Aitassa*
(EA 22.10.1943, "Thure Bahne. Operettisanka-
rimme näyttölee filmissä säveltäjä Paciusta").
- 975 Kolmetoista erillistä lauluesitystä.
- 976 Ei-diegeettistä musiikkia käytetään myötäile-
mään ja tehostamaan muutamien kohtausten
tunnelmaa, mutta pääasiassa musiikki koostui
diegeettisistä musiikkiesityksistä. Säveltäjä
Nils-Eric Fougstedt sovitti Paciuksen musiikin
elokuvaan, sävelsi tanssiaiskohtausten fransee-
sit ja valssin sekä ei-diegeettisen musiikin (SKF
3 2002, 285–287). Elokuvan käsikirjoituksessa

- oli joitakin ohjeistuksia säveltäjälle, mutta ne eivät anna varmoja viitteitä siitä, kuka lopulta on valinnut elokuvassa esitettävän musiikin. Käsikirjoituksen oheistusta ei ainakaan ole täysin noudatettu, esimerkiksi Eiran laulettavaksi suunniteltu aaria *La Traviata*sta on vaihtunut aariaan *Sevillan parturista*. (KAVA/ *Ballaadin* käsikirjoitus n:o 48.)
- 977 US 14.2.1944, elokuva-arvostelu. Musiikin sopivuudesta ja helpoudesta ks. myös *Savo* 15.2.1944; *SSD* 15.2.1944, elokuva-arvosteluja.
- 978 Teosten tunnistamisessa olen käyttänyt hyväkseni *Suomen kansallisfilmografian* teosluetteloa (*SKF* 3 2002, 285–287).
- 979 Tanssiaiskohtauksia on *Runon kuningas ja muuttolintu* - ja *Ballaadi* -elokuvien lisäksi mm. elokuvissa *Kaivopuiston kaunis Regina*, *Katariina ja Munkkiniemen kreivi*, *En ole kreivitär*, *Tanssi yli hautojen*.
- 980 Tämä on erityisen alleviivattua kohtauksessa, jossa oopperan harjoitus on päättynyt riitaan, ja Duncert saapuu paikalle. Piristääkseen Paciusta hän laulaa kuvioitun laulun *Venetsialainen kehtolaulu*. Fougstedin sovitus laulusta on otaksuttavasti luotu Eiran taitoja varten.
- 981 *HS* 20.2.1944; *HS* 16.2.1944; *HBL* 14.2.1944; *HBL* 14.5.1944; *IS* 15.2.1944; *SSD* 14.2.1944. *HBL*:n Hans Kutter piti erinomaisena sitä, että itse oopperaesitys näytti kömpelöltä, vaikka kiittelikin finaalin loistokkuutta (*HBL* 14.2.1944), elokuva-arvosteluja.
- 982 *AS* 14.2.1944, elokuva-arvostelu.
- 983 *SSD* 15.2.1944, elokuva-arvostelu.
- 984 *AL* 13.3.1944, elokuva-arvostelu.
- 985 *SSD* 14.2.1944, musiikkiarvostelu.
- 986 Esimerkiksi *HS*:n nimimerkki T. K-la ja *SSD*:n nimimerkki -ls. totesivat Eiran laulavan muuta kuin koloratuuri-laulua vielä epävarmasti (*HS* 20.2.1944; *SSD* 14.2.1944); lisää näyttelijäkokemusta toivoivat Eiraan kiittäen suhtautuneet kriitikot *Aamulehdessä*, *Kansan Lehdessä*, *SSD*:ssä ja *HBL*:ssä (*AL* 13.3.1944; *KL* 15.3.1944; *SSD* 14.2.1944; *HBL* 14.2.1944).
- 987 *HS* 20.2.1944, musiikkiarvostelu.
- 988 Esim. *Uutisaitta* 7/1946, ”Aleksis Kivi”; palaan kysymykseen aitoudesta ja autenttisuudesta sivulla 338.
- 989 *US* 2.7.1946, ”Kiveä, Talviota ja Tervapää-tä syksyn elokuvaohjelmistossa”; *Suomen Kuvalehti* 6.7.1946, ”Elokuva Aleksis Kivistä”; *Uutisaitta* 3–5/1946, ”Nurmijärven poika pääsee filmiin”, ”Ohjaaja Unholla on päänsaavaa”; *EA* 15.7.1946, ”Suomi-Filmin suurtyö elokuva Aleksis Kivistä”; *Appell* 2.8.1946, ”Kivi på film”; *SSD* 3.10.1946, ”Aleksis Kivi -filmi kallein maassamme valmistettu elokuva”; *Kansan Kuvalehti* 5.10.1946, ”Sanan miehen sankarihahmo”.
- 990 *EA* 30.9.1946, etukansi, saman lehden takakansimainoksena oli vastaavasti hyvin ankara ja synkeä kasvokuva Rauli Tuomesta Aleksis Kivenä; *Uutisaitta* 8/1946, aukeaman kuvaesittely.
- 991 *Uutisaitta* 6/1946, takakansi.
- 992 Ks. s. 371–373.
- 993 *HS* 17.10.1946, elokuva-arvostelu.
- 994 *US* 13.10.1946; myös *HBL* 11.10.1946; *VS* 15.10.1946; *NP* 14.10.1946; *Sisä-Suomi* 7.11.1946; *Hämeen Kansa* 8.11.1946, elokuva-arvosteluja.
- 995 Korkealta nähdystä maisemasta ks. Lukkari-nen 2004, 38–47.
- 996 *Kaleva* 23.7.1948, ”Tähestymässä”; *EA* 15.7.1948, ”Kesällä on kiirettä”; *ETSK* 9–10/1948, ”Vuokraamot esittelevät elokuviaan”.
- 997 *Uutisaitta* 9–10/1948, etukansi, ”Studiassa sattuu”.
- 998 *EA* 1.9.1948, ”Syyskausi alkaa”; *EA* 15.9.1948, takakansimainos; *Kuva* 11/1948, mainos.
- 999 Näyttämöllepäno ja kamerailmaisuus yhdistyivät Dresdenin tanssiaiskohtauksessa, jossa kamera seuraa Aappoa salin väkijoukossa koriste-esineiden, pylväiden ja koristekasvi-

- en lomasta. Toinen, sommittelua painottava kohtaus näyttää Aappon kirjoituspöytänsä ääressä kynttelikköjen reunustamana lukemassa kirjettä Katriltä.
- 1000 Itse asiassa Aappon huoneiston kalustus ja yhden huoneen tapetit muuttuvat kesken elokuvan, mitä voidaan pitää myös klaffivirheenä, ainakin se tekee tilan hahmottamisen vaikeammaksi.
- 1001 *Appell* 12.11.1948; *HS* 18.11.1948; *HBL* 7.11.1948; *NP* 6.11.1948; *TKS* 9.11.1948, elokuva-arvosteluja.
- 1002 *HBL* 7.11.1948, elokuva-arvostelu.
- 1003 Ohjaaja Unho työryhmineen kehitteli tätä edelleen elokuvassa *Härmästä poikia kymmenen*.
- 1004 *HS* 18.11.1948; myös *UA* 7.11.1948; *IS* 8.11.1948, elokuva-arvosteluja.
- 1005 Ks. s. 100.
- 1006 Osa aikalaiskriitikoista pitikin juonta ”köyhänä” (*Pohjolan Työ* 20.9.1950; *TS* 21.9.1950; *Taiteen Maailma* 10/1950; *HS* 17.9.1950; *HBL* 26.9.1950; *Häijy* 3.10.1950; *Kauppalähti* 18.9.1950).
- 1007 Isontalon Antti saa tässä eepillisessä kerronnassa erityisen paikan, sillä hän on ainoa tunnistettava henkilö, joka esitetään tällaisin kuvin ja äänin. Hänestä tulee sekä uhkaava että jyhkeä, ikuisen talonpojan monumentti.
- 1008 Ks. s. 373–374.
- 1009 Kohtausten vaikutelma olisi aivan toinen, jos häijyn laulu olisi humalaisten mölinää.
- 1010 Tässä elokuvassa voisi puhua menneisyyskokemuksen sijasta ”pohjalaisuuskokemuksesta”, sillä kuten sivuilla X totesin, paikka korostuu tässä elokuvassa ajan sijasta.
- 1011 Tappelun lisäksi Pouuttulan kaivon pilaaminen viilillä on ainoa **näytetty** ilkeä lausunto.
- 1012 Visuaalisestikin elokuva rakensi vastakkainasettelua staattisen, mutta rauhanomaisen sisätilan ja dynaamisen, spektakelisoidun ulkokuvan välille. Useimmiten kamera ei liiku näyttävästi sisäkuviin, eivätkä harmonisesti paikoilleen sommitellut henkilöt tee vauhdikkaita liikkeitä.
- 1013 *UA* 17.9.1950; *US* 17.9.1950; *SaKa* 19.9.1950; *Taiteen Maailma* 10/1950, elokuva-arvosteluja. Toisaalta käsikirjoittajaa lähellä olevan *Ilkka*-lehden nimimerkki Philomus ylistää laulun käyttöä elokuvan hääkohtauksessa. Hänen mukaansa ”hyvällä maulla sovitettu musiikki” käsikirjoituksen ja ohjauksen kanssa pelastivat joukkokohtauksen (*Ilkka* 15.9.1950).
- 1014 *EA* 8.8.1950, ”Nuoruutta, kauneutta, rakkautta”.
- 1015 Esim. *Uutisaitta* 5/1950, mainos.
- 1016 *EA* 8.8.1950; mainos.
- 1017 *EA* 11.7.1950; ”Kotoinen kierros”; *Uutisaitta* 5/1950, ”Studiassa sattuu”, mainos.
- 1018 *EA* 18.4.1950, ”Kotoinen kierros”.
- 1019 *EA* 18.4.1950, ”Kotoinen kierros”; *EA* 11.7.1950, ”Kotoinen kierros”.
- 1020 *EA* 8.8.1950, ”Nuoruutta, kauneutta, rakkautta”; myös *EA* 18.4.1950, ”Kotoinen kierros”.
- 1021 Poikkeuksen tästä muodostavat venäläisten sotilaiden karikatyyrimäinen maskeeraus ja puvustus sekä Aleksanterin öinen katumuskohtaus, jota on tehostettu elokuvan linjasta poikkeavalla jyrkällä valaistuksella sekä jännitteisellä musiikilla.
- 1022 *AL* 13.8.1950; *EA* 22.8.1950; *HS* 13.8.1950; *KSML* 22.9.1950; *SaKa* 16.8.1950; *UA* 13.8.1950; *ESS* 16.8.1950; *SSD* 13.8.1950, elokuva-arvosteluja. *HBL*:n Hans Kutter puolestaan vertasi elokuvaa muihin suomalaisiin pukuelokuviin, ja kiitti sitä tavanomaista huolellisemmin tehdyksi (*HBL* 14.8.1950).
- 1023 *AL* 13.8.1950; *EA* 22.8.1950; *SaKa* 16.8.1950, elokuva-arvosteluja.
- 1024 *KSML* 22.9.1950, elokuva-arvostelu.
- 1025 Ks. s. 240.
- 1026 KAVA/ Fennon leikekirja, mainos.
- 1027 Tosin samojen yleiskuvien toisto saa kohtauksen näyttämään ulkomaisia elokuvia

vaatimattomammalta.

- 1028 Samoin kuin arokohtauksessa myös tässä niukat resurssit lienevät vaikuttaneet kuvaustapaan. Ruoskintakohtaus on toteutettu tiukasti rajatuin kuvin, joten rangaistuspaikkaa ei ole tarvinnut lavastaa. Jännitystä kohtaukseen rakennetaan leikkaamalla ruoskintaotosten väliin kuvia kauhistuneesta kenraalittaresta sekä diegeettisten äänten, rummunpäristyksen ja ruoskaniskujen, avulla. Ylärumis paljaana kituva seikkailuelokuvan sankari oli yleisölle tuttua kuvastoa mm. Erroll Flynn elokuvasta *Merihaukka* (USA 1940).
- 1029 HS 10.9.1950, elokuva-arvostelu.
- 1030 IS 9.9.1950; HS 10.9.1950; US 10.9.1950; SSD 10.9.1950; UA 10.9.1950; VS 11.9.1950; KL 13.9.1950; AL 13.9.1950; Vaasa 14.9.1950; SaKa 17.10.1950; HäSa 22.9.1950, elokuva-arvosteluja.
- 1031 HBL 13.9.1950; *Kauppalähti* 12.9.1950; TKS 17.9.1950, elokuva-arvosteluja. TKS:n nimi-merkki NN totesi Siperian vankikapinan vaikuttaneen piirileikiltä.
- 1032 Lainaus *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvan arviosta *Vapaa Sana* -lehdessä 3.5.1954. Ks. s. 241–242.
- 1033 HS 20.4.1953, ”Kartanoromantiikkaa ja taiteilijarakkautta”; EA 29.9.1953, ”Kesäpäivä Kangasalla ja ’linseniläiset’ oksalla ylimmällä...”; EA 27.4.1954, mainos.
- 1034 Olen kiitollinen Tomi Humalistolle hänen elokuvan valaistuksesta ja lavastuksesta tekemistään huomiosta Elomedian seminaarissa 18.11.2008.
- 1035 HS 1.5.1954; Kaleva 1.5.1954; YOL 1.5.1954; HBL 3.5.1954; US 3.5.1954; VS 3.5.1954; *Uusi Aika* 4.5.1954; *Karjala* 4.5.1954; *Savonmaa* 4.5.1954; *SaKa* 4.5.1954; *Vasabladet* 5.5.1954; *Itä-Savo* 5.5.1954; *Lahti* 5.5.1954; NP 5.5.1954; *Savo* 26.5.1954; *Länsi-Uusimaa* 26.6.1954, elokuva-arvosteluja.
- 1036 HBL 3.5.1954, elokuva-arvostelu.
- 1037 NP 5.5.1954, elokuva-arvostelu.
- 1038 TKS 4.5.1954, elokuva-arvostelu.
- 1039 *Suomalainen Suomi* 8/1946, elokuva-arvostelu.
- 1040 IS 9.9.1950, elokuva-arvostelu.
- 1041 TKS 4.5.1954, elokuva-arvostelu.
- 1042 Ks. s. 34.
- 1043 Neale 1990, 47; Todorov 1981, 18–19, Todorov 1977, 82.
- 1044 Ibid.
- 1045 Esim. IS 5.9.1938, elokuva-arvostelu; YOL 3/1940, elokuva-arvostelu; SvPr 1.10.1940, elokuva-arvostelu; AL 13.3.1944, elokuva-arvostelu; HS 17.10.1946; *Elokuvalukemisto* 4/1949, elokuva-arvostelu; *Uutisaitta* 5/1950, ”Studiossa sattuu”; *Ilkka* 27.6.1950, ”Härmästä poikia kymmenen”. Suomi-Filmi siirtää häyjen historiaa filminauhalle”; US 10.9.1950, elokuva-arvostelu;
- 1046 Kreikan sana *authēntēs* merkitsee ”täysin itsenäistä”, joka implikoi täyttä alkuperäisyyttä, ei-viittauksellisuutta. Suomen kielessä sana autenttisuus on tämän mukaisesti ymmärretty ”oikeaperäiseksi, varmaksi, väärentämättömäksi, aidoksi, luotettavaksi”. (Aikio 1986, 69.)
- 1047 Ikonisen ja indeksisen merkityksistä semiotikko Charles Peircen teoriassa ks. Peirce 2001, 28, 421–423 (suomennos Markus Lång); tiivistetysti Peircen merkkiteoriasta Merrell 2000, 31. Rosen 2001, 18–20; Wollen 1979, 123.
- 1048 Sen sijaan tarkoitukseni ei ole ottaa kantaa elokuvan ikoniseen tai indeksiseen olemukseen tai elokuvan representaatioiden totuudenmukaisuuteen.
- 1049 Faktan ja fiktion hierarkiasta ks. esim. Lehtonen 1994, 128–130.
- 1050 Staiger tulkitsee ”autenttisuuden” ja siitä vastaavien tutkimusosastojen kehittymisen yhdeksi Hollywoodin elokuvateollisuuden standardisoinnin ja differentioitumisen merkiksi (Staiger 1985, 100). Hollywoodin tutkimusosastojen toiminnasta ks. esim. Rosen

- 2001, 148–155; Custen 1992, 111–118. Vaikka historiallisissa tuotannossa saatettiin käyttää apuna asiantuntijoita, yhtiöistä kertovat lähteet eivät viittaa siihen, että suomalaissa yhtiöissä olisi ollut palkattuna pelkää selvitystyötä tekeviä henkilöitä.
- 1051 AS 28.8.1938, ”Elinan surman tapahtumaaika”; myös *Suomen Kinolehti* 5/1937, ”Elinan surmasta tulee tosi, mutta moni pää on harmaantunut, sanoo Kaarna”; *Film-Nytt* 15.5.1938, ”Den första historiska storfilmen i Finland”; *Elokuvalukemisto* 22.5.1938, ”Elinan surma. Ensimmäinen historiallinen suurfilmaus Suomessa”; *Suomen Kinolehti* 5/1938, ”Jäger-Filmi viittaa tietä historiallisen elokuvan työmaalle”; SSD 21.8.1938, ”Kotimainen elokuvatuotanto laajenee yhä”. Myös *Simo Hurtasta* mainittiin, että Leinon draamaa oli siinä lavennettu ”laajojen lähdetutkimusten” avulla (*Elokuvalukemisto* 10–11/1939, ”Jäger-Filmi valmistaa neljä elokuvaa”; *Suomen Kinolehti* 5/1939, ”Jäger Filmin tuotanto”).
- 1052 EA 15.11.1949, ”Orpopojan valssi”.
- 1053 SFU 5/1940, ”Miten ’Runon kuningas ja muuttolintu’ syntyi”.
- 1054 *Uusimaa* 16.7.1938, ”Runeberg ja Emilie Björkstén kävelivät eilen ilmielävinä Porvoon kaduilla”. Myös SFU 5/1940, ”Pikku paloja elokuvamaailmasta”; *Elokuvalukemisto* 29.9.1940, ”’Runon kuningas ja muuttolintu’. Huomattavin kulttuurielokuva, mitä Suomessa koskaan on tehty”.
- 1055 SFU 9/1943, ”Ballaadin synty”. Myös *Astra* 2/1944, En film av Fredrik Pacius”.
- 1056 SFU 2/1944, ”Thure Bahne – Fredrik Paciuksen tulkitsija”. Myös EA 22.10.1943, Thure Bahne. Operettisankarimme näyttelee filmissä säveltäjä Paciusta”.
- 1057 EA 8.8.1950, ”Nuoruutta, kauneutta, rakkautta”. Myös KAVA/SF:n arkisto, *Tanssi yli hau-*
tojen -esite; EA 18.4.1950, ”Kotoinen kierros”; *Uutisaitta* 7/1950, ”Studiassa sattuu”.
- 1058 ETSK 5/1946, ”Kirje vanhalle koulutoverille”; SSD 9.6.1946, ”Filmimaailman kuulumisia”; US 2.7.1946, ”Kiveä, Talviota ja Tervapää-tä syksyn elokuvaohjelmistossa”; *Suomen Kuvalehti* 6.7.1946, ”Elokuva Aleksis Kivistä”; *Uutisaitta* 3-5/1946, ”Nurmijärven poika pääsee filmiin”; EA 15.7.1946, ”Suomi-Filmin suurtyö elokuva Aleksis Kivistä”; *Uutisaitta* 6/1946, ”Studiassa sattuu”; *Appell* 2.8.1946, ”Kivi på film”; HS 4.8.1946, ”Monta kotimais-ta elokuvauutuutta syksyksi”; NP 9.8.1946, ”Axplock på den inhemska filmens hösttegar”; *Uutisaitta* 7/1946, ”Aleksis Kivi”; *Taiteen Maailma* 9/1946, ”Kun Nurmijärven poikaa kuvataan”; SSD 3.10.1946, ”Aleksis Kivi -filmi kallein maassamme valmistettu elokuva”; US 3.10.1946, ”Aleksis Kiven elämä suomalaisena elokuvana”; HBL 3.10.1946, ”Kivifilmen in för sin premiär”; VS 3.10.1946, ”’Minä elän’. Aleksis Kiven elämä elokuvana”; *Keski-Uusimaa* 4.10.1946, ”’Minä elän’. Aleksis Kiven elämä elokuvana”; *Kansan Kuvalehti* 5.10.1946, ”Sanan miehen sankarihahmo”. KAVA/ Suomi-Filmin arkisto, Ilmari Unhon tiedote lehdistölle 1.10.1946.
- 1059 ETSK 5/1946, ”Kirje vanhalle koulutoverille”; *Suomen Kuvalehti* 6.7.1946, ”Elokuva Aleksis Kivistä”; *Uutisaitta* 6/1946, ”Studiassa sattuu”; EA 15.7.1946, ”Suomi-Filmin suurtyö elokuva Aleksis Kivistä”; *Taiteen Maailma* 9/1946, ”Kun Nurmijärven poikaa kuvataan”.
- 1060 *Uutisaitta* 6/1948, ”Studiassa sattuu”. Myös *Uutisaitta* 7–8/1948, ”Aabraham Ojanperän elämä filminä”; *Kaleva* 23.7.1948, ”Tähystimessä”.
- 1061 *Uutisaitta* 11–12/1948, ”Pohjola odottaa filmiä laulajastaan”.
- 1062 *Uutisaitta* 7/1950, ”Studiassa sattuu”; *Uutisaitta* 8/1950, ”Studiassa sattuu”. Yhtiön omassa

lehdessä ohjaaja Unhosta annettiin siis elokuvan tyyliin sopivasti reteän miehinen, mutta samalla asiantunteva kuva.

1063 *Uutisaitta* 7/1950, ”Studiassa sattuu”.

1064 *Uutisaitta* 7–8/1948, ”Aabraham Ojanperän elämä filminä”; *Uutisaitta* 11–12/1948, ”Pohjola odottaa filmiä laulajastaan”.

1065 *EA* 21.2.1950, ”Kotoinen kierros”. SF:n elokuvien historiallisista päähenkilöistä kuten Emilie Björksténistä ja Fredrik Paciuksesta oli kirjallisia esittelyjä, ks. *Suomen Kuvalehti* 2.9.1939, ”Runoruhtinaan lemmentarina”; *Maaseudun Tulevaisuus* 1.10.1940, ”Runeberg-elokuva esitysvalmiina”; *AS* 2.10.1940, Runeberg-elokuva esitysvalmiina”; *KL* 6.10.1940, Runeberg-elokuva esitysvalmiina”; *SFU* 9/1943, ”Ballaadin synty”; *SSD* 12.12.1943, ”Ballaadi”; *SS* 19.12.1943, ”Ballaadi”; *Veikkaaja* 10.2.1944, ”Kansallinen musiikkielokuva”. Sisältöjen toistuvuuden perusteella voidaan olettaa, että sanomalehdissä ilmestyneiden artikkeleiden taustalla on SF:n aktiivinen markkinointi.

1066 Suurmiehiä *Ballaadissa* *SFU* 1/1944, ”Kuvia ja tekstejä SF:stä”; *Elokuvalukemisto* 1/1944, ”Ballaadi”; *SFU* 2/1944, aukeaman kuvaesittely. ”*Minä elän*” -elokuvan ennakkoartikkelissa näyttelijöitä esiteltiin tunnistettavina suurmiespotretteina *Suomen Kuvalehti* 6.7.1946, ”Elokuva Aleksis Kivistä”; *EA* 15.7.1946, ”Suomi-Filmin suurtyö elokuva Aleksis Kivistä”; *Uutisaitta* 7/1946, ”Aleksis Kivi”. Lukija voi verrata roolipuvussa olevan Unto Salmisen ikonisuutta samassa artikkelissa esitettyihin Ojanperän valokuviin, ks. *Uutisaitta* 11–12/1948, ”Pohjola odottaa filmiä laulajastaan”. Markkinointikuvassa Tauno Palo vanginpuvussa ja kahleissa jäljitteli Antti Isontalon tunnetun kahlekuvan yrmeää ilmettä, ks. *Kauppalehti* 27.7.1950, ”ISONTALON ANTITI”, kuva kuvateksteineen.

1067 *Taiteen Maailma* 9/1946, ”Kun Nurmijärven poikaa kuvataan”. Myös *Appell* 2.8.1946, ”Kivi på film”.

1068 *Uutisaitta* 7–8/1948, ”Aabraham Ojanperän elämä filminä”.

1069 *ETSK* 4/1949, ”Vuokraamot selostavat elokuviaan”.

1070 KAVA/SF:n arkisto, *Tanssi yli hautojen* esite.

1071 *EA* 22.8.1950, ”Hallin Jannen raudikko ravaa...”

1072 Lähtökohtaisesti indeksisyys edellyttää tietenkin katsojalta kameran indeksisyyden ajatuksen käsittämistä; ks. myös Rosen 2001, 20. Ikoninen autenttisuus edellyttää kulttuuriseen muistiin perustuvaa yleistietoa, jota elokuvantekijöiden ei välttämättä tarvitse erikseen kertoa katsojille.

1073 *Taiteen Maailma* 9/1946, ”Kun Nurmijärven poikaa kuvataan”. Myös *ETSK* 5/1946, ”Kirje vanhalle koulutoverille”; *EA* 15.7.1946, ”Suomi-Filmin suurtyö elokuva Aleksis Kivistä”; *Uutisaitta* 7/1946, ”Aleksis Kivi”; *US* 3.10.1946, ”Aleksis Kiven elämä suomalaisena elokuvana”; *Kansan Kuvalehti* 5.10.1946, ”Sanan miehen sankarihahmo”.

1074 *EA* 21.3.1950, ”Kotoinen kierros”.

1075 *EA* 21.2.1950, ”Kotoinen kierros”; myös *IS* 9.1.1950, ”Lentäen ’Hallin Jannen’ ensi-iltaan”; *EA* 22.8.1950, ”Hallin Jannen raudikko ravaa...”.

Paikallisista ulkokuvauksista myös: ”*Minä elän*” -elokuvan osalta *ETSK* 5/1946, ”Kirje vanhalle koulutoverille”; *US* 2.7.1946, ”Kiveä, Talviota ja Tervapäästä syksyn elokuvaohjelmistossa”; *Suomen Kuvalehti* 6.7.1946, ”Elokuva Aleksis Kivistä”; *HS* 4.8.1946, ”Monta kotimaista elokuvauutuutta syksyksi”; *NP* 9.8.1946, ”Axplock på den inhemska filmens hösttegar”; *Taiteen Maailma* 9/1946, ”Kun Nurmijärven poikaa kuvataan”; *SSD* 3.10.1946, ”Aleksis Kivi-filmi kallein maassamme val-

- mistettu elokuva"; *US* 3.10.1946, "Aleksis Kiven elämä suomalaisena elokuvana"; *VS* 3.10.1946, "Minä elän"; *Kansan Kuvalehti* 5.10.1946, "Sanan miehen sankarihahmo". *Ruusu ja kulkuri* -elokuvasta: *Kaleva* 23.7.1948, "Tähystimessä"; *Uutisaitta* 7–8/1948, "Aabraham Ojanperän elämä filminä". *Härmästä poikia kymmenen* -elokuvasta: *Ilkka* 27.6.1950, "'Härmästä poikia kymmenen'. Suomi-Filmi siirtää häyjen historiaa filminauhalle"; *IS* 24.7.1950, "Härmästä poikia kymmenen"; *Uutisaitta* 8/1950, "Studiassa sattuu". Myös *Mä oksalla ylimmällä*: *EA* 29.9.1953, "Kesäpäivä Kangasalla ja 'linseniläiset' oksalla ylimmällä".
- 1076 *EA* 22.8.1950, "Hallin Jannen raudikko ravaa...". Paikallisten puvustusavusta myös: *Taiteen Maailma* 9/1946, "Kun Nurmijärven poikaa kuvataan"; *Uutisaitta* 8/1950, "Studiassa sattuu".
- 1077 *Suomen Kinolehti* 9/1938, "Vuokraamoiden uutuuksia"; *SFU* 2/1940, "Pikku paloja elokuvamaailmasta".
- 1078 *Kansan Kuvalehti* 22.6.1950, "Härmän häjyt ja Venäjän keisari elokuvamiesten tähtäimessä"; *Ilkka* 27.6.1950, "'Härmästä poikia kymmenen'. Suomi-Filmi siirtää häyjen historiaa filminauhalle"; *EA* 8.8.1950, "Kotoinen kierros"; *Uutisaitta* 8/1950, "Studiassa sattuu"; *SSD* 10.8.1950, "Härmän häjyt tulevat"; *Uutisaitta* 9/1950, "Studiassa sattuu".
- 1079 Ks. esim. *HS* 20.4.1953, "Kartanoromantiikka ja taiteilijarakkautta"; *EA* 29.9.1953, "Kesäpäivä Kangasalla ja 'linseniläiset' oksalla ylimmällä"; *EA* 14.6.1955, "kultatukkainen Sakari soittaa bassoviulua"; *Uutisaitta* 7/1955, "'Meidät hypnotisoitiin'. Filmimaailma Mr. Watsonin lumouksessa".
- 1080 Osa henkilöahmoista oli esitelty esim. *Maamme-kirjassa* (Topelius 1993/1930, passim.).
- 1081 Esimerkiksi elokuvissa *Runon kuningas ja muuttolintu*, *Ballaadi*, *Tanssi yli hautojen*, *Ruusu ja kulkuri*, *Härmästä poikia kymmenen*.
- 1082 Ks. s. 104–106, 108. Musiikin käytöstä menneisyyden tunnun luomisessa ks. esim. Sargeant 2002, 208–209.
- 1083 Sargeant 2002, 202–203; McKehnie 2002, 225, 228, 230; Bann 1987; suomalaissa historiallisissa elokuvissa ks. Laine 1999, 272–278.
- 1084 Esimerkiksi Runeberg lausuu illanvietossa runon *Vänrikki Stoolista*, Kivi *Sydämeni laulun* järkyttyään nälänhätää paossa olevan kansan kurjuudesta.
- 1085 Tavalliset katsojat eivät välttämättä tätä tiedostaneet, mutta useat arvostelut toivat esiin dialogin "autenttisuuden" (esim. *HBL* 11.10.1946; *Suomalainen Suomi* 8/1946).
- 1086 Näin ainakin vuoden 1930 painoksessa s. 432 (Topelius 1993/1930).
- 1087 *EA* 15.7.1946, "Suomi-Filmin suurtyö. Elokuva Aleksis Kivestä".
- 1088 Ks. myös Bann 1987, 63.
- 1089 Ks. esim. s. 101.
- 1090 Esimerkiksi J. L. Runeberg ei osallistunut Floran päivän juhlaan vuonna 1848 tai A. Kivi ja August Ahlqvist eivät ottaneet yhteen *Seitsemän veljeksien* ilmestymisen jälkeen elokuvan kertomalla tavalla.
- 1091 Ks. esim. "*Minä elän*" vastaanotosta s. 88. Fiktio vastakohtaksi asettautui tällöin dokumenttielokuva, jota kohtaan odotukset olivat toisenlaisia. Vrt. *Elokuva-Aitan* nimimerkki –m:n pääkirjoitus, jossa todetaan "parhaiten onnistuessaan elokuva luo itsenäisesti. Sen luonteeseen ei kuulu kuvat tarkoin sidottuja jo tapahtuneita tosiasioita, eikä kertoa sitä eepoksen tyyliin." (*EA* 15.8.1939, "Historiaa ja uusintoja").
- 1092 Vrt. McKehnie 2002, 219. McKehnie on tutkinut brittiläisiä monarkkielokuvia.

- 1093 Toisaalta Siiri Angerkosken tähtikuvaan sopivaa, viihdyttäväksi tarkoitettua koomista roolityötä pidettiin aikalaiskritiikissä kulttuurisesti epäuskottavana (*HBL* 14.8.1950; *US* 13.8.1950; *Vasabladet* 5.9.1950).
- 1094 *Jyväskylän Sanomat* 6.8.1954, ”Pakinan parissa”.
- 1095 *HBL* 4.9.1938; *UA* 7.9.1938; *ÅU* 7.9.1938, elokuva-arvosteluja.
- 1096 *Suomen Kinolehti* 5–6/1941, ”Lavastaja tarvitsee aikaa”.
- 1097 *Uutisaitta* 7/1946, ”Aleksis Kivi”.
- 1098 *HBL* 11.10.1946; *UA* 12.10.1946; *SS* 13.10.1946; *US* 13.10.1946; *VS* 15.10.1946; *HS* 17.10.1946; *Vasabladet* 5.11.1946, elokuva-arvosteluja.
- 1099 Rosen 2001, 155–157.
- 1100 Rosenin argumentointi perustuu André Bazinin ajatuksille elokuvan realismista ja osin niiden uudelleentulkinnolle (Rosen 2001, passim., ks. esim. 11–14, 161, 166). Toisaalta elokuvat voidaan nähdä osana 1800-luvulta yleistynyttä näkemisen ja katsomisen kulttuuria, johon Rosenin esittämä ”pakkomielle” tai ”tarve” voidaan konkreettisemmin yhdistää (ks. esim. Schwartz 1995).
- 1101 *AL* 7.11.1948, elokuva-arvostelu.
- 1102 *VS* 15.10.1946; Kiven henkilökuvassa puutteita näkivät myös elokuvaa kiittäneet *SSD* 13.10.1946; *US* 13.10.1946; *SS* 13.10.1946; *HS* 17.1946; *Uusi-maa* 29.10.1946; *Hämeen Kansa* 8.11.1946, *Suomalainen Suomi* 8/1946, elokuva-arvosteluja.
- 1103 *Vasabladet* 15.2.1944; tarinan epähistoriallisuudesta muistuttivat myös *HBL* 14.2.1944; *US* 14.2.1944; *SSD* 15.2.1944; *HS* 16.2.1944; *KL* 15.3.1944, elokuva-arvosteluja.
- 1104 *IS* 14.1.1950, elokuva-arvostelu.
- 1105 *HBL* 7.10.1940; *Vasabladet* 16.4.1941; *HBL* 7.11.1948; *Vasabladet* 23.11.1948; *Ilkka* 26.11.1948, elokuva-arvosteluja.
- 1106 Käsitteistä ks. Barthes 1993, 23, 69; Vainikkala 1993, 99–100.
- 1107 Mielonen 1998, 95–97, 101–102. Realismi tarkoittaa tässä yhteydessä Mielosen mukaan paikkansapitävää, totta ja oikeaa.
- 1108 Esim. Fredrikasta *Runon kuninkaassa* *HBL* 7.10.1940; *Arbetarbladet* 7.10.1940; *ÅU* 9.10.1940; *Ballaadissa* Topeliuksesta *HS* 16.2.1944; *Kauppalehti* 14.2.1944; *SSD* 15.2.1944, elokuva-arvosteluja.
- 1109 *SSD* 4.9.1938; *Vasabladet* 16.4.1941; *HBL* 7.11.1948; *US* 13.8.1950; *TKS* 4.5.1954, elokuva-arvosteluja.
- 1110 Tämä siis vaatii kulttuurista muistia, katsojan käsitystä siitä, mitä ollut. Täysin fantastisen menneisyyskuvauksen mielihyvän kokemus toisenlainen. Ks. myös Bann 1987, 63.
- 1111 Gunning 1995/1989, 114–116, 119, 121; Strauven 2007, 17.
- 1112 Gunning 2007/1986, 382, 386.
- 1113 *YOL* 3/1940; myös *HS* 6.10.1940; *Vaasa* 7.10.1940; *US* 6.10.1940; *TS* 9.10.1940; *Itä-Savo* 3.12.1940; *Svenska Dagbladet* 9.11.1940, elokuva-arvosteluja.
- 1114 *IS* 15.2.1944; myös *US* 14.2.1944; *Vasabladet* 15.2.1944, elokuva-arvosteluja.
- 1115 Ks. myös *AS* 28.8.1938, ”Elinan surman tapahtuma-aika”.
- 1116 *Suomen Kinolehti* 5/1937, ”Elinan surmasta tulee tosi, mutta moni pää on harmaantunut, sanoo Kaarna”; ”keskiaikaisesta romantiikasta” ja ”kiehtovasta kansantarusta” ks. myös *Film-Nytt* 15.5.1938, ”Den första historiska storfilmen i Finland”; *Elokuvalukemisto* 22.5.1938, ”Elinan surma. Ensimmäinen historiallinen suurfilmaus Suomessa”; *Rea* 5/1938, ”Jäger-Filmi historiallisen elokuvan uranuurtajana”; *HS* 2.7.1938, ”Elinan surma elokuvena”; *AS* 3.7.1938, ”Elinan surma’ elokuvana”. Viimeksimainituissa artikkeleissa on samat sanamuodot, joten ne oletettavasti pohjautuvat samaan markkinointitekstiin.
- 1117 *Suomen Kinolehti* 8/1939, ”Kaksi suurta

- kulttuurielokuva – kaksi todellista naurupommia – Heimo Haitto musiikkielokuva!”.
- 1118 *Hallin Janne* -elokuvan Suomen-jaksoissa tehdään kyllä erilaisia kansan perinteisiä askareita, kuten kudotaan kangasta, raivataan peltoa tai käydään markkinoilla, mutta nämä teot on kiinteästi integroitu juonen kulkuun, ja mikä vielä tärkeämpää, kohtauksissa ei ollut **menneisyyden** tuntua korostavaa vierautta, vaan kuvaston olisi voinut liittää 1950-luvunkin elämään.
- 1119 Kuvaava on elokuvan loppupuolen kohtaus, jossa vanha viisumaakari laulaa häyjistä puutöitä vuollen. Samaan kuvaan on sommiteltu piikatyttöjen makkarantekoa. Kulttuurisesti on melko epäuskottavaa, että makkaraa tehtäisiin yhtäaikaista puutöiden kanssa, mutta näin kohtaukseen on yhdistetty elokuvaa temaattisesti perusteleva kansanlaulun synty, perinnetyöt sekä dialogin avulla selitetty juonen tilanne.
- 1120 Esim. Bordwell 1985, 17.
- 1121 *HS* 13.8.1950; *HBL* 14.8.1950; *IS* 12.8.1950; *SSD* 13.8.1950; *US* 13.8.1950; *Vaasa* 6.9.1950; *Vasabladet* 5.9.1950. Ks. myös *Ruusu ja kulkuri* -elokuvasta *AL* 7.11.1948; *IS* 8.11.1948; *VS* 19.11.1948; *Vaasa* 23.11.1948; *Ilkka* 26.11.1948. *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvasta *EA* 11.5.1954; *TKS* 4.5.1954; *SaKa* 4.5.1954, elokuva-arvosteluja.
- 1122 *IS* 5.9.1938; myös *TS* 6.9.1938; *AS* 4.9.1938; *SvPr* 6.9.1938; *Lahti* 7.9.1938, elokuva-arvosteluja.
- 1123 *AL* 7.10.1940, elokuva-arvostelu.
- 1124 *Uudenmaan Sanomat* 8.10.1940, elokuva-arvostelu.
- 1125 *YOL* 3/1940; myös *Työn Sana* 7.11.1940; *Vasabladet* 8.10.1940, elokuva-arvosteluja.
- 1126 *Vaasa* 14.2.1944; myös *IS* 15.2.1944, elokuva-arvosteluja.
- 1127 Täysin ei tämäntyyppinen retoriikka hävinnyt, ks. esim. *HS* 10.9.1950; *KSML* 31.7.1954, elokuva-arvosteluja.
- 1128 *AL* 11.10.1946; *KL* 12.10.1946; *UA* 12.10.1946; *SSD* 13.10.1946; *TS* 18.10.1946; *Länsi-Suomi* 23.10.1946; *Sisä-Suomi* 7.11.1946; *Vaasa* 23.11.1948, elokuva-arvosteluja.
- 1129 *Hämeen Kansa* 8.11.1946; *HäSa* 8.11.1946; *Savo* 12.10.1946; *VS* 3.5.1954, elokuva-arvosteluja.
- 1130 *YOL* 2.12.1948; *AL* 13.8.1950; *US* 15.1.1950, elokuva-arvosteluja.
- 1131 *NP* 6.11.1948; *Kauppalähti* 15.10.1946; *HS* 13.8.1950; *SaKa* 16.8.1950; *AL* 13.9.1950; *AL* 20.9.1950; *SSD* 17.9.1950; *YOL* 1.5.1954; *US* 3.5.1954; *NP* 5.5.1954, elokuva-arvosteluja.
- 1132 Ks. *EA* 5.5.1944, nimimerkki Piccolinin kirjoitus ”Pako todellisuudesta” pääkirjoituspalstalla.
- 1133 Esim. Paula Talaskiven kannanotto *Helsingin Sanomissa* 18.11.1948.
- 1134 Ks. s. 172–174, 233–235, 241–242.
- 1135 Tämä ei tarkoita sitä, etteivätkö kriitikot olisi ilmaisseet esimerkiksi nauttineensa elokuvan musiikkiesityksistä tai kauniista kuvauksesta ks. esim. *HS* 1.5.1954; *HBL* 3.5.1954; *VS* 3.5.1954.
- 1136 Comolli 1978, 44.
- 1137 Comolli 1978, 46–49.
- 1138 Sen sijaan Comollin käsitys elokuvanautinnosta, joka perustuu kieltämisen ja uskomisen väliseen jännitteeseen, antaa suppean kuvan elokuvan mahdollistamista mielihyvän kokemuksista. Comollin artikkeli kertoo ajan kohdan elokuvateoreettisesta keskustelusta, jonka taustalla voi tulkita olevan psykoanalyttisen teorian käsitys puutteesta, halusta ja nautinnosta.
- 1139 Dyer 2004, 63–64; Hayward 2007, 48.
- 1140 Ks. esim. Stacey 1994, 131–132; Hayward 2007, 50–51.
- 1141 Stacey 1994, 133–135.
- 1142 Stacey käyttää lainausmerkkejä identifikaatiosanan ympärillä, koska hänen tutkimustulok-

sensa eivät yksiselitteisesti kerro naiskatsojien identifiointuneen tähtiin (Stacey 1994, 135).

- 1143 Stacey 1994, 136–137.
- 1144 Stacey 1994, 79.
- 1145 Stacey 1994, 138–159.
- 1146 Dyer 2004, 60, 126.
- 1147 Ks. s. 214–215.
- 1148 Ks. esim. Dyer 1986, 5.
- 1149 EA 8.2.1939, ”Amerikkalaista historiankäsi-
tystä”, ss. 53, 75. Ks. myös amerikkalaisten ja
eurooppalaisten elokuvatahtien erottelusta
Soila 2009, 5–6.
- 1150 Rea 12/1938, ”HILKKA HELINÄN sydän
läpättää kuin haavanlehti”; EA 25.2.1944,
”Maaria Eira. 19-vuotias laulajatar, filmitähti
ja sota-ajan aviovaimo”; *Uutisaitta* 7–8/1948,
”Studiassa sattuu”; EA 8.8.1950, ”Suklaasil-
mäinen Turun tyttö. Eila Peitsalo”; *ETSK*
3/1950, ”Studioiden ihmeitä ja kevään kiireitä”.
- 1151 Dyer 1998, 129.
- 1152 Poikkeuksen muodosti *Hallin Jannessa* Lee-
naa esittävä, suosittu näyttelijä Eeva-Kaarina
Volanen. Näyttelijävalinta noudatti tässäkin
tapauksessa täydellisen sopivuuden ideaa,
kiltti Leena-piika on jatkoa muille Volasen
viattoman, herkän nuoren tytön rooleille (ks.
rooleista esim. Elonet, Eeva-Kaarina Volanen).
- 1153 Rauli Tuomea voi pitää ainakin nousevana
tähtenä, hän oli mukana jo 1944 julkaistussa,
elokuvanäyttelijöitä esittelevässä kirjasessa
Kuvaus, kamerat, käy (Itkonen 1944). Vuoden
1947 *Elokuva-Aitan* suosikkiaänestyksessä hän
oli kotimaisista miehistä toisena, Tauno Palon
jälkeen (EA 30.9.1947).
- 1154 SKB 10 2007, 59.
- 1155 US 10.3.1946; IS 13.3.1946; AL 3.3.1946; SSD
9.2.1945; IS 6.2.1945; HS 9.2.1945; AL 11.2.1945;
US 5.2.1945, elokuva-arvosteluja.
- 1156 EA 15.7.1946, ”Suomi-Filmin suurtyö elokuva
Aleksis Kivistä”; epäilyksistä ks. SSD 6.9.1946,
”Filmimaailman kuulumisia”.
- 1157 *Taiteen Maailma* 9/1946, ”Kun Nurmijärven
poikaa kuvataan”; *Uutisaitta* 7/1946, ”Aleksis
Kivi”; *Appell* 2.8.1946, ”Kivi på film”.
- 1158 Ks. esim. *Kansan Kuvalehti* 22.6.1950, ”Hä-
män häjyt ja Venäjän keisari elokuvamiesten
tähtäimessä” ja *Uutisaitta* nrot 8–9/1950,
”Studiassa sattuu”.
- 1159 Palon tähtikuvasta ja suvereeniuden mieli-
kuvasta ks. Koivunen 2003, 227–231.
- 1160 Esim. *Elokuva-Aitan* vuosien 1949 ja 1950
suosikkiaänestyksessä Palo oli kotimaisten
miesten sarjassa ensimmäinen (EA 9.2.1949,
EA 7.2.1950). Elokuva markkinoitiin Palon
kuvin, ks. esim. *Uutisaitta* 9/1950, etukansi;
EA 2.9.1950, mainos.
- 1161 *Suomen Kinolehti* 5/1937, ”SF:n filmisatoa”;
Ikosen rooleista ks. esim. Elonet, Ansa Ikonen.
- 1162 SKB 4 2004, 286.
- 1163 Esim. HS 25.11.1935; AL 15.12.1935; HS 12.4.1936;
IS 14.4.1936; HS 27.9.1937; SSD 28.9.1937; IS
4.12.1937, elokuva-arvosteluja.
- 1164 EA 25.5.1938, ”Lukijamme ovat äänestäneet”;
Seura 26.3.1941, ”Suomen suosituimmat filmi-
tähdet”; EA 30.9.1947, Suomen suosituimmat
filmitähdet”; EA 9.2.1949, ”Filmikilpailumme
on ratkaistu”; MV/kysely 22/1975.
- 1165 Tarkemmin *flapper*-tyyppistä ja modernista
komediasta Koivunen 1995, 203–209.
- 1166 Eeva 6/1936, ”Hurmaava pikku nainen”;
Ikosen ”pirteydestä” myös SSD 12.4.1936; IS
31.3.1937; SSD 2.11.1938, elokuva-arvosteluja.
- 1167 Ikosen rooleja ovat palvelijaksi tekeytyvä mu-
siikinopiskelija farssissa *Olenko minä tullut
haaremiin* (1938), *Rykmentin murheenkryyni*
-elokuvassa (1938) miessuhteissa aktiivinen
kapteenin tytär, *Serenaadi sotatorvella* -elo-
kuvassa (1940) kartanonomistaja ja *SF-Paraati*
-elokuvassa laulajaksi tähtäävä turistiopas
(1940).

- 1168 Ikosen rooleista 1930-luvun lopulla ja 1940-luvun alussa ks. *SKF* 2 (2002).
- 1169 *US* 30.3.1937; *AL* 1.4.1937; *IS* 28.9.1937; *SSD* 28.9.1937; *US* 27.9.1937; *IS* 3.4.1939; *US* 3.4.1939, elokuva-arvosteluja.
- 1170 *EA* 1.9.1940, ”Realismia, romantiikkaa, mystiikkaa”.
- 1171 Esimerkiksi vuonna 1937 julkaistussa Marta ja Yrjö Hirnin kuvateoksessa *Runeberg ja hänen maailmansa* Björkstén mainitaan hyvin lyhyesti ”yhtenä Runebergin kaikkein läheisimmistä ystävättäristä” sekä lainataan kuvauksia hänen päiväkirjastaan (Hirn & Hirn 1937, 92–93).
- 1172 *EA* 15.7.1940, ”Aatamien puvusta ja vähän muustakin”.
- 1173 *Suomen Kuvalehti* 2.9.1939, ”Runoilijan lemmentarina”; *Suomen Kinolehti* 9/1940, ”Vuokraamoiden uutuuksia”; *Elanto* 27.9.1940, ”Runon kuningas ja muuttolintu”; *AS* 2.10.1940, ”Runeberg-elokuva esitysvalmiina”; *KL* 6.10.1940, ”Runeberg-elokuva esitysvalmiina!”.
- 1174 *Suomen Kuvalehti* 2.9.1939, ”Runoilijan lemmentarina”.
- 1175 Ikosen ja Rinteen tyttären Katariina Rinteen mukaan naimisiinmenoon tarvittiin presidentin poikkeuslupa, sillä muuten eronnut sai mennä uudelleen naimisiin vasta tietyn karanteeniajan jälkeen (Rinne 1996, 13).
- 1176 *EA* 15.12.1940, ”Ansa Ikonen äitinä ja näyttelijättärenä”; *Hopeapeili* tammikuu/1941, ”Ansa Ikonen nuorena äitinä ja näyttelijättärenä”. Artikkelit pohjautuivat luultavasti samaan julkisuuskampanjaan, sillä kuvat ovat joko samoja tai samoista tilanteista.
- 1177 *EA* 3.5.1939, mainos; *EA* 1.5.1940, esittelykuva; *EA* 1.10.1940, mainos; *Elokuvateatteri* 1/1940, mainos; *Elokuvateatteri* 2/1940, mainos; *Suomen Kinolehti* 9/1940, kansikuva; *SFU* nrot 1,2,3,5,7/1940, ennakkoartikkeleita ja esittelykuvia elokuvasta.
- 1178 *Suomen Kinolehti* 6–7/1939, kansikuva; *Fama* 1/1940, kansikuva; *SFU* 5/1940, kansikuva; *Suomen Kinolehti* 9/1940, kansikuva; *EA* 1.9.1940, kansikuva; *Elokuvalukemisto* 7/1940, kansikuva; *SFU* 2/1940, mainoskuva; *SFU* 4/1940, takakansi.
- 1179 KAVA/ *Runon kuningas ja muuttolintu*, tilikirja.
- 1180 Eino Kaipaisen suosiosta ks. esim. *Seuran* filmitähtikysely, jossa Kaipainen oli kotimaisten miesten sarjassa kolmas (*Seura* 26.3.1941) tai museoviraston elokuvakysely (MV:K22/1975).
- 1181 Ks. esim. *US* 30.11.1936; *IS* 30.11.1936; *AL* 3.12.1936; *US* 1.11.1937; *HS* 26.9.1938; *IS* 27.9.1938; *US* 20.3.1939; *HS* 16.9.1940; *SSD* 22.3.1939; *IS* 20.3.1939, elokuva-arvosteluja.
- 1182 Kiittäivistä arvosteluista ks. esim. *HS* 30.11.1936; *SSD* 1.12.1936; *US* 30.11.1936; *IS* 30.11.1936; *AL* 3.12.1936.
- 1183 Kaipaisen elämänvaiheista ks. esim. Kaipainen 1999, 60; *SKB* 4 2004, 690–691.
- 1184 Elokuvista *Helmikuun manifesti*, *Halveksittu*, *Syylisiäkö?* ja niihin sisältyvistä jännitteistä ks. esim. Laine 1999, 297–298, 308–339.
- 1185 *Suomen Kinolehti* 5/1937, ”SF:n filmisatoa”; *Suomen Kinolehti* 9/1938, ”Vuokraamoiden uutuuksia”; *Elokuvalukemisto* 30.6.1939, ”Loistava kulttuurielokuva ja riemukas Aku Korhos-filmi”; *Suomen Kinolehti* 8/1939, ”Kaksi suurta kulttuurielokuvaa – Kaksi todellista naurupomppua – Heimo Haittonen musiikkielokuva!”; *Kuva* 6.7.1938, ”Runon kuningas ja muuttolintu”.
- 1186 Tälle spekulatiolle ei tosin löydy todisteita. Käsikirjoitus lienee kuitenkin tehty *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* -elokuvan suosion aikoihin.
- 1187 Wager 2000, 117–119; Nenonen 1995, 47; MV

- K22/1975. *SFU* 1/1943, ”Leif Wager suhtautuu vaatimattomasti alkamaansa filmiuraan”; *Månadsrevyn* 3/1943, ”En stjärna är född”; *EA* 10.9.1943, ”Leif Wager, tyttöjemme unelmien sankari”.
- 1188 Ks. esim. artikkelien kuvitus: *SFU* 1/1943, ”Leif Wager suhtautuu vaatimattomasti alkamaansa filmiuraan”; *Månadsrevyn* 3/1943, ”En stjärna är född”; *EA* 10.9.1943, ”Leif Wager, tyttöjemme unelmien sankari”.
- 1189 *SFU* 1/1943, Leif Wager suhtautuu vaatimattomasti alkamaansa filmiuraan”; *SFU* 9/1943, ”Leif Wager kotioloissaan”; *Månadsrevyn* 3/1943, ”En stjärna är född”; *EA* 10.9.1943, ”Leif Wager, tyttöjemme unelmien sankari”.
- 1190 *SSD* 2.2.43, *AL* 5.2.48, *US* 2.2.43, *AL* 9.10.44, *AL* 29.4.46, *US* 15.2.48, elokuva-arvosteluja.
- 1191 *AL* 5.2.1948, elokuva-arvostelu.
- 1192 Elokuvista ks. esim. *SKF* 3–4.
- 1193 Ks. s. 257–258.
- 1194 Wagerin rooleista 1940-luvulla ks. esim. *SKF* 3–4.
- 1195 *SFU* 1/1949, mainoskuva.
- 1196 Ks. esim. *EA* 31.2.1950, ”Kotoinen kierros”; *EA* 18.4.1950, kansikuva; *EA* 13.6.1950, ”Muotoja muovataan”; *Uutisaitta* 8/1950, mainos; *EA* 8.8.1950, ”Nuoruutta, kauneutta, rakkautta”, mainos.
- 1197 Topelius 1993/1930, 431–437.
- 1198 Karimo 1932, 170, 175.
- 1199 Waltari 1944, passim.
- 1200 Tosin ”autenttisuus” saattoi muotoutua myös paljastusten avulla, jos julkisuudessa paljastuikin, ettei tähti ollut sellainen kuin luultiin (Dyer 1991, 133, 136).
- 1201 *EA* 1.1.1936; ”Ansa Ikonen aikoi lääkäriksi, sitten laulunopettajaksi – ja päätyi näyttelijäksi”; *EA* 22.3.1939, ”Ansa ja Tauno”
- 1202 *SFU* 5/1938, ”Pikku paloja elokuvamaailmasta”.
- 1203 *Rea* 3/1938, ”Eino Kaipainen – suomalaisen elokuvan pidetty nimi”; *SFU* 4/1938, ”Eino Kaipaisella on sananvuoro” (puheena ollut elokuva oli *Syllisiäkö?*).
- 1204 Stacey kirjoittaa tutkimuksessaan tähden tuottaman tunteen ja kokemuksen intensiivisyydestä (Stacey 1994, 141, 146).
- 1205 *SvPr* 8.10.1940; *UA* 9.10.1940; *SSD* 6.10.1940; *HBL* 7.10.1940, elokuva-arvosteluja.
- 1206 *VS* 15.10.1946, elokuva-arvostelu.
- 1207 Dyer 1986, 17–18.
- 1208 Lausujanakin toimineen Kaipaisen ääntä kii-tettiin useissa aikalaisteksteissä (*SSD* 1.11.1937; *IS* 28.9.1937, elokuva-arvosteluja; *SFU* 7/1938, ”Näyttelijäin sivu”; Itkonen 1944, 49).
- 1209 *HS* 6.10.1940; *SSD* 6.10.1940; *US* 6.10.1940; *Maaseudun Tulevaisuus* 8.10.1940; *Savo* 8.10.1940; *Uusi Aika* 8.10.1940; *UA* 9.10.1940; *SaKa* 11.10.1940; *HäSa* 10.10.1940; *Etelä-Suomi* 8.10.1940; *Hämeen Kansa* 8.10.1940; *Savonmaa* 3.12.1940; *Suomalainen Suomi* 3/1940; *Svenska Dagbladet* 9.11.1940, elokuva-arvosteluja.
- 1210 *HS* 6.10.1940; *SSD* 6.10.1940; *US* 6.10.1940; *AL* 7.10.1940; *Arbetsbladet* 7.10.1940; *HBL* 7.10.1940; *Ilkka* 7.10.1940; *Vaasa* 7.10.1940; *IS* 8.10.1940; *Maaseudun Tulevaisuus* 8.10.1940; *Savo* 8.10.1940; *SS* 8.10.1940; *Uudenmaan Sanomat* 8.10.1940; *Uusi Aika* 8.10.1940; *Vasabladet* 8.10.1940; *UA* 9.10.1940; *TS* 9.10.1940; *ÅU* 9.10.1940; *SvPr* 8.10.1940; *KL* 10.10.1940; *SaKa* 11.10.1940; *KSML* 6.11.1940; *Länsi-Suomi* 19.11.1940; *HäSa* 10.10.1940; *Kauppalähti* 7.10.1940; *Etelä-Suomi* 8.10.1940; *Hämeen Kansa* 8.10.1940; *Eteenpäin* 10.10.1940; *Kylväjä* 10.10.1940; *Työn Sana* 7.11.1940; *Itä-Savo* 3.12.1940; *Savonmaa* 3.12.1940; *Suomalainen Suomi* 3/1940; *Elokuvalukemisto* 13/1940; *Svenska Dagbladet* 9.11.1940; *Berlingske Tidende* 28.5.1941; *Kristeligt Dagblad* 28.5.1941; *Nationaltidende* 28.5.1941; *Politiken* 28.5.1941; *Faederlandet* 29.5.1941, elokuva-arvosteluja.
- 1211 Ks. s. 329.

- 1212 Ks. s. 363.
- 1213 Vaikka elokuvassa on jonkin verran enemmän kohtauksia Runebergista kuin Emilistä, heidän yhteiset kohtauksensa päättyvät useimmiten siten, että katsoja seuraa Emileen tuntemuksia.
- 1214 Näin tapahtuu konkreettisesti, kun Emilie katoaa Floran päivän juhlassa puiden sekaan.
- 1215 Näin voi tulkita Tuomi/Kiven performanssin merkitystä ”*Minä elän*” -elokuvassa: kuolevaan henkilöhahmoon voi olla vaikea samastua, mutta Tuomen konkretisoima tuska tuo hahmon lähelle.
- 1216 Ks. jaosta esim. Perrot 1990; Gay 1995, 171; Ollila 1993, 57.
- 1217 Taylor 2002, 49–50.
- 1218 Lowenthal 1968, 118–119.
- 1219 Ponce de Leon 2002, 40.
- 1220 Custen 1992, 148–149.
- 1221 Brittielokuva *Kuningas Henrik VIII:n yksityinen elämä* (*The Private Life of Henry VIII*, 1933) on tajonnut esimerkin uudentyypisistä elämäkertaelokuvasta, joka pyrkii puhuttelemaan katsojia kuninkaan jopa huvittavan banaalilla perhe-elämällä (Landy 1991, 61–62).
- 1222 Olen kiitollinen tutkija Jenni Hokalle tästä ajatuksesta, joka syntyi hänen kanssaan 15.10.2009 käydystä keskustelusta.
- 1223 Williams 2001, 16; myös Grindon 1994, 9–10.
- 1224 Landy 1996, 152–154; Landy 1991, 61.
- 1225 Landy 1991, 57–58, 60, 63, 65, 91, 95.
- 1226 Sulkunen 1989b, 80–81; Ollila 1993, 56–57, 61; Sulkunen 1989a, 158–161; Koivunen 1995, 240–241.
- 1227 Jackson 1995, 52; Sulkunen 1989a, 161.
- 1228 Esim. Hall 1990, 58–59, 63–64.
- 1229 Massakulttuurista yleensä feminiinisenä ja alempiarvoisena ks. Huyssen 1986, 47–50; radion ja television luomasta feminisoitumisen uhkasta miehille ks. Spiegel 1994, 60–65; historiallisten elokuvien arvottamisesta ks. Harper 1994.
- 1230 Jallinoja 1997, 42–43, 209.
- 1231 Jallinoja 1997, 202–204.
- 1232 Yksityiseen liittyvistä tabuista ks. esim. Perrot 1991, 143, 147, 149, 150; Gorbin 1990, 486–488, 491, 577–578, 575–577, 633, 643.
- 1233 Ensin mainitussa ei käsitellä päähenkilöiden julkista roolia, pohjalaishistoriassa liikutaan pääosin ”julkisuudessa” ja viimeksi mainitun kesäfantasiassa ei ole erillisiä yksityisen ja julkisuuden piiriä.
- 1234 Ks. julkisen tehtävän puolesta uhrautumisesta s. 282.
- 1235 Fenno/Fennadan elokuvissa, erityisesti *Hallin Jannessa*, on samantyyppisiä piirteitä kuin naisia painottavissa SF:n elokuvissa, mutta elokuvissa keskitytään SF:n elokuvia enemmän miespäähenkilöiden luonteisiin ja tuntemuksiin.
- 1236 Ks. s. 138–139.
- 1237 *Uutisaitta* 6/1946, ”Studiassa sattuu”; *Uutisaitta* 7/1946, ”Aleksis Kivi”.
- 1238 *EA* 15.7.1946, ”Suomi-Filmin suurtyö elokuva Aleksis Kivistä”.
- 1239 Synkeistä kuvista ks. esim. *Suomen Kuva-lehti* 6.7.1946, ”Elokuva Aleksis Kivistä”; *EA* 15.7.1946, Suomi-Filmin suurtyö elokuva Aleksis Kivistä; *Uutisaitta* 7/1946, ”Aleksis Kivi”; *ETSK* 7/1946, mainos; *EA* 30.9.1946, takakan-simainos. *Uutisaitta* 6/1946, takakansikuva; *EA* 30.9.1946, etukansi; *Uutisaitta* 8/1946, aukeaman kuva elokuvaesittelyineen.
- 1240 KAVA/ ”*Minä elän*” käsikirjoitus, Ilmari Unhon kappale.
- 1241 Ks. s. 146
- 1242 *Kansan Kuva-lehti* 22.6.1950, ”Härmän häjyt ja Venäjän keisari elokuvamiesten tähtäimessä”.
- 1243 *Kansan Kuva-lehti* 22.6.1950, ”Härmän häjyt ja Venäjän keisari elokuvamiesten tähtäimessä”; *IS* 24.7.1950, ”Härmästä poikia kymmenen”;

- Ilkka* 27.6.1950, ”Härmästä poikia kymmenen”. Suomi-Filmi siirtää häyjien historiaa filminauhalle”; *Uutisaitta* 7/1950, ”Studiossa sattuu”. *Maakansa* 1.8.1950, ennakkokuva teksteineen; *ETSK* 4/1950, mainos; *Uutisaitta* 9/1950, etukansi; *EA* 2.9.1950, mainos.
- 1244 Ks. s. 257.
- 1245 Ks. esim. *Uutisaitta* 7–8/1948, mainos; *Uutisaitta* 9–10/1948, etukansi; *EA* 15.9.1948, mainos; *EA* 31.10.1948, mainos.
- 1246 Itse asiassa elokuvassa Ojanperä julkista esiintymistä kuvataan vain konserttikiertueella, mutta silloinkin katsojien huomio kiinnitetään lähikuvan kautta Aappon yksityisiin muistoihin ja tunteisiin.
- 1247 Ks. s. 325.
- 1248 ”Feminiinisen yksityisyyden” merkitys näkyy mielenkiintoisella tavalla Kaarle Hirvosen kirjeissä Suomi-Filmille. Vielä alkusyksystä 1948 Aurora Karamzin -elokuva oli mukana valmisteluissa, mutta talvella 1949 Hirvonen ehdottaa materiaalin muuttamista Ehrenströmin elämäntyön kuvaukseksi, on ”virhe kuvata nuorta tyttöä”, mutta elokuvaan voidaan edelleen ”liittää naisellisetkin ainekset”. KAVA/ Suomi-Filmin arkistot, Kaarle Hirvosen kirjeet Suomi-Filmille 24.9.1948, 17.4.1949.
- 1249 Koivunen 1995, 195–229; Laine 1999, 356.
- 1250 Ks. s. 283–284, 287 naisten paikasta kansakunnan kertomuksessa ja uhrivalmiudesta; myös sota-ajan modernista komediasta rajoja rikkovana, viihdyttävänä leikkinä Koivunen 1995, 226–228.
- 1251 Ks. Koivunen 1995, 229.
- 1252 *Vaasa* 6.9.1950; *US* 13.8.1950; *SaKa* 16.8.1950, elokuva-arvosteluja.
- 1253 *IS* 10.5.1954; myös *TS* 3.5.1954; *SSD* 3.5.1954, elokuva-arvosteluja; *Jyväskylän Sanomat* 6.8.1954, ”Pakinan parissa”.
- 1254 *Ilkka* 26.11.1948; *IS* 8.11.1948; *HBL* 7.11.1948; *SaKa* 9.11.1948; *VS* 19.11.1948; *Vaasa* 23.11.1948, elokuva-arvosteluja.
- 1255 *Vaasa* 23.11.1948, elokuva-arvostelu.
- 1256 Intiimin rajojen muutoksesta aikakausmediassa 1950–1960-luvuilla ks. Saarenmaa 2010.
- 1257 Tähän kiistaan palaan seuraavassa luvussa.
- 1258 Esim. *SS* 8.10.1940; *US* 6.10.1940; *HBL* 7.10.1940; *Ilkka* 7.10.1940; *ÅU* 9.10.1940; *Suomalainen Suomi* 3/1940; *Eteenpäin* 10.10.1940; *KL* 15.3.1944; *AL* 11.10.1946; *KL* 12.10.1946; *SaKa* 15.10.1946; *NP* 14.10.1946; *SSD* 13.10.1946, elokuva-arvosteluja.
- 1259 Sen sijaan *Mä oksalla ylimmällä* -elokuvan tultua ensi-iltaan Gabriel Linsénin sukulaiset kertoivat lehtihaastattelussa loukkaantuneensa elokuvan antamasta kuvasta, mutta tapaus ei synnyttänyt laajempaa keskustelua (*Viikkosanomat* 9.9.1954, ”Kotimainen filmikiista”).
- 1260 *IS* 14.5.1950, elokuva-arvostelu.
- 1261 *Suomalaisen elokuvan kulta-aika. Fennadan tarina* 1993, osa ”Farssia ja klassista 1956–1958”.
- 1262 Ks. esim. Aleksis Kiven Seuran kokouksissa esitetyistä epäilyistä s. 428.
- 1263 Mikkeli 1996, 128–129, 130; Laine 1999, 315–316.
- 1264 Laine 1999, 320–327, 344–351.
- 1265 Laine 1999, 336–338, 340, 357–358. Laine käsittelee suomalaisia 1930-luvun ongelmaelokuvia kattavasti väitöskirjansa luvussa IV.
- 1266 Ks. Laine 1999, 352.
- 1267 Korkeakoulutettuna kulttuurikodin kasvatina käsikirjoittaja Elsa Soini oli olettavasti tutustunut ajankohtaisten kulttuurivirtausten ajatuksiin seksuaalisymboleista, mutta on kyseenlaista, olisiko konservatiivisiin arvoihin sitoutunut kirjailija käyttänyt tällaista symboliikkaa. Freudista ja psykologiasta 1930-luvun kulttuurikeskusteluissa ks. esim. Huuhtanen 1984, 31–33.
- 1268 Edelfelt 1922, 101.
- 1269 Ks. myös s. 277; Koivunen, 1995, 235, 242.

- 1270 KAVA/ *Ballaadi*, elokuvakäsikirjoitus.
- 1271 *Suomen asetuskokoelma*, n:o 334/1935, 7 §, 8 §, 11§.
- 1272 Ks. elokuvien melodraaman moodista ja naisten vastuusta moraalien ylläpitämisessä s. 162.
- 1273 Esim. *IS* 8.10.1940; *SS* 8.10.1940; *US* 6.10.1940; *HBL* 7.10.1940; *Ilkka* 7.10.1940; *ÅU* 9.10.1940; *Suomalainen Suomi* 3/1940; *Eteenpäin* 10.10.1940; *HS* 16.2.1944, elokuva-arvosteluja.
- 1274 *SSD* 15.2.1944; myös *US* 14.2.1944, elokuva-arvosteluja.
- 1275 Esim. Viljanen 1946, 8–9. *SvPr* 19.10.1940, ”Runebergs brev till Emilie Björkstén”; *HBL* 20.10.1940, ”Runebergs brev till Emilie Björkstén”; *HS* 27.10.1940, ”Avattu lipas. Runebergin kirjeet Emilie Björksténille”.
- 1276 *SvPr* 19.10.1940, ”Runebergs brev till Emilie Björkstén”; *HBL* 20.10.1940, ”Runebergs brev till Emilie Björkstén”; *HS* 27.10.1940, ”Avattu lipas. Runebergin kirjeet Emilie Björksténille”.
- 1277 *HBL* 20.10.1940, ”Runebergs brev till Emilie Björkstén”; myös Viljasen artikkelissa oli samanlaista tulkintaa kirjeistä (*HS* 27.10.1940, ”Avattu lipas. Runebergin kirjeet Emilie Björksténille”).
- 1278 *SvPr* 19.10.1940, ”Runebergs brev till Emilie Björkstén”.
- 1279 *HS* 23.10.1940, yleisönosastokirjoitus ”Fredriika Runebergin, Suomen kotien ja laillisten aviovoimien puolesta”; ks. myös saman kirjoittajan vastaus ”Muuttolintusen kannattajalle” (*HS* 3.11.1940).
- 1280 *HS* 2.12.1940, ”Runeberg-Emilie juttu”.
- 1281 *HS* 22.11.1940, ”Runouden ystävälle”.
- 1282 *HS* 6.11.1940, ”Runon kuningasta ja muuttolintua”.
- 1283 *HS* 18.11.1940, ”Runouden kuninkaasta Runebergista ja hänen ihanasta ’muuttolinnustaan’”; ks. myös *HS* 14.12.1940, ”Runeberg-Emilie”.
- 1284 *HS* 11.11.1940, ”Vastaus 58-vuotiaalle perheenemännälle”.
- 1285 *HS* 22.11.1940, ”Ratkaisun sana Runebergiistassa”; *HS* 6.12.1940, ”Vastinetta 85-vuotiaalle”; ks. myös *IS* 28.10.1940, ”Runeberg-filmi vielä kerran”.
- 1286 Pantti 2000, 83; Laine 1999, 183, 190. Verotuksellisesti elokuva tosin oli hierarkiassa esimerkiksi sirkusta, revyy-, varietee- ja kabaree-esityksiä ylempänä, sillä nämä kuuluivat korkeimpaan, 40 prosentin huviverokategoriaan, kun elokuvan huvivero oli 30 prosenttia ja taidefilminäytäntöjen vero 15 prosenttia. Suomalaiset elokuvat oli vapautettu huviverosta kokonaan vuosina 1930–1940. Laine 1999, 187–188, 190; tarkemmin verotuksesta ja sen muutoksista ks. Pantti 2000, 485–486.
- 1287 Laine 1999, 188–189; *Suomen asetuskokoelma* 1935/334; *Suomen asetuskokoelma* 1945/1175. Ennakkosensuuri oli vapaaehtoista vuodesta 1919 vuoteen 1946; ks. tarkemmin ennakkotarkastuksen historiasta esim. Sedergren 2006.
- 1288 Laine 1999, 185–186, 190; Pantti 2000, 84.
- 1289 Ks. esim. *Suomen Kinolehti* 9–10/1943, ”Opetus- ja kulttuurielokuvan asema Suomessa”; Pantti 2000, 176–177.
- 1290 Esim. Paavolainen 1995/1931, af Hällström 1936, Tapiovaara 1995/1935.
- 1291 Laine 1999, 185.
- 1292 Koskenniemi ja Laurila olivat yhtiön hallituksen varajäseniä sekä omistivat yhtiö osakkeita (KAVA/ Suomi-Filmin yhtiökokouksen pöytäkirja 20.5.1940; Uusitalo 1994, 212).
- 1293 Mikkeli 1996, 139–140. Kulttuurikriisistä ja 1930-luvun ongelmaelokuvista ks. Laine 1999.
- 1294 Mikkeli 1996, 128–129, 139.
- 1295 Mikkeli 1996, 134, 137–138, 139. Jo ennen Ortegaa y Gassetin kirjan ilmestymistä 1920-luvulla filosofi Eino Kaila oli esittänyt ajatuksia siitä, miten (korkea)kulttuuri kuuluu vain eliitille (Mikkeli 1996, 127).
- 1296 Esimerkiksi Saksassa yhdysvaltalainen tele-

- visiosarja *Polttouhrit* (*Holocaust*, USA 1978) herätti kritiikkiä, koska sitä pidettiin amerikkalaisten yksinkertaistuksena saksalaisesta historiasta. Toisaalta myös *Polttouhreja* arvostelleen saksalaisen ohjaajan Karen Reitzin vasemmistolaisista, saksalaisia puolustelevala puhuja-asemaa arvosteltiin. (Elsaesser 1996, 167–170, 177–179.)
- 1297 SFU 2/1937, ”Suuren runoilijan rakkaus”; sama artikkeli myös *Suomen Kinolehdessä* 4/1937.
- 1298 IS 2.6.1937, ”Runeberg filmissä. Eräs epäilyksiä herättänyt hanke”; US 2.6.1937, ”RUNEBERG-FILMIN aihe herättää vastustusta”; HBL 2.6.1937, ”J. L. Runeberg i Filmframställning”; HS 3.6.1937, ”Väittelyä Runeberg-filmistä”; myös Ilkka 3.6.1937, ”Runeberg ei saa olla rauhassa”.
- 1299 IS 2.6.1937, ”Runeberg filmissä. Eräs epäilyksiä herättänyt hanke”.
- 1300 Kiinnostavaa kyllä *Uudessa Suomessa* SF:n toimitusjohtaja T. J. Särkkä kieltää saaneensa mitään kirjelmää Edelfeltin oikeudenomistajilta. SvPr 11.6.1937, ”Ny framstöt mot Runebergsfilmen”; HS 12.6.1937, ”Uusi aloite Runeberg-filmiä vastaan”; US 12.6.1937, ”Runeberg-filmi”.
- 1301 *Borgåbladet* 25.5.1937, ”Icke en film!”.
- 1302 *Uusimaa* 27.5.1937, ”Yllätyksellinen filmiuutuuus”.
- 1303 HBL 2.6.1937, ”J. L. Runeberg i filmframställning”.
- 1304 HBL 7.5.1937, ”Ett tvivelaktigt ärminne”.
- 1305 *Uudenmaan Sanomat* 3.6.1937, ”Runebergistäkö pyhimys?”.
- 1306 *Heinolan Sanomat* 22.6.1937, ”Tänään”.
- 1307 *Kotimaa* 4.6.1937, ”Suoraan Asiaan. Runeberg”.
- 1308 Vuoden 1935 ennakkotarkastusohjeissa todetaan, ettei ”esitettäväksi saa hyväksyä filmiä, jossa oman kansan historiaan, laitoksiin, kunnioitettuihin henkilöihin ja kansallistuntoon suhtaudutaan epäkunnioittavasti” (*Suomen asetuskokoelma* 1935/344, § 11).
- 1309 SFU 2/1937, ”Suuren runoilijan rakkaus”.
- 1310 IS 2.6.1937, ”Runeberg filmissä. Eräs epäilyksiä herättänyt hanke”.
- 1311 US 12.6.1937, ”Runeberg-filmi”.
- 1312 SFU 3/1938, ”SF:n mielenkiintoinen tuotantohjelma näytäntökaudeksi 1938–1939”.
- 1313 IS 2.6.1937, ”Runeberg filmissä. Eräs epäilyksiä herättänyt hanke”; ks. myös HS 3.6.1937, ”Väittelyä Runeberg-filmistä”.
- 1314 Salmi 1996a, 91.
- 1315 Laine 1999, 187.
- 1316 Hirn 1937, 5.
- 1317 Hirn 1935, 349.
- 1318 HBL 7.5.1937, ”Ett tvivelaktigt ärminne”.
- 1319 *Uusimaa* 27.5.1937, ”Yllätyksellinen filmiuutuuus”.
- 1320 *Borgåbladet* 25.5.1937, ”Icke en film!”; *Uusimaa* 27.5.1937, ”Yllätyksellinen filmiuutuuus”; HBL 2.6.1937, ”J. L. Runeberg i filmframställning”.
- 1321 *Borgåbladet* 25.5.1937, ”Icke en film!”.
- 1322 SvPr 26.5.1937, ”Runebergsfilmen väcker kritik”.
- 1323 HBL 2.6.1937, ”J. L. Runeberg i filmframställning”.
- 1324 *Borgåbladet* 8.10.1940, ”Kring en film”; HBL 2.6.1937, ”J. L. Runeberg i filmframställning”.
- 1325 Ks. esim. HS 13.2.1937, ”Suomen Filmitoimikunnan laaja ja monipuolinen työohjelma”.
- 1326 SKS/ Kirjallisuusarkisto, Elsa Soinin arkisto, nidottu käsikirjoitus *Runon kuningas ja muuttolintu* vuodelta 1938 ja irtolehtinen, päiväämättömän käsikirjoitus. Ks. myös Ansa Ikonen muistelmien, jossa Ikonen kertoo Soinin tuskitelleen ”mitä voi kirjoittaa” (Saarikoski 1980, 74).
- 1327 Ks. s. 128, 130.
- 1328 Ks. s. 86.
- 1329 Pantti 2000, 167, 179–180, 183–184.
- 1330 Uudelleentulkintoista ks. Turunen 2003, 319, 328–336.
- 1331 Ks. s. 223–224.
- 1332 SKS/ Kirjallisuusarkisto, Aleksis Kiven Seuran arkisto, pöytäkirja Aleksis Kiven ja hänen

- elämäntyyntönsä harrastajain kokouksessa
24.2.1941; pöytäkirja perustajain kokouksessa
13.3.1941.
- 1333 SKS/ Kirjallisuusarkisto, Aleksis Kiven Seuran arkisto, johtokunnan pöytäkirja 24.1.1945; Unhon jäsenyydestä ks. esim. seuran kirjeenvaihtoa, kutsu jäseneksi 3.10.1942. Kaikki Seuran jäsenet olivat 1940-luvulla miehiä.
- 1334 SKS/ Kirjallisuusarkisto, Aleksis Kiven Seuran arkisto, johtokunnan pöytäkirja 29.4.1946.
- 1335 SKS/ Kirjallisuusarkisto, Aleksis Kiven Seuran arkisto, johtokunnan pöytäkirja 30.9.1946; KAVA/ käsikirjoitukset, ”Minä elän” -elokuvan käsikirjoitus, ohjelmalehtinen liitettynä Unhon versioon.
- 1336 Ks. s. 344–345.
- 1337 IS 10.10.1946, ”Minä elän – Aleksis Kivi -elokuva”.
- 1338 *Uutisaitta* 3–5/1946, ”Nurmijärven poika pääsee filmiin”; myös *ETSK* 5/1946, ”Kirje vanhalle koulutoverille”.
- 1339 KAVA/ käsikirjoitukset, ”Minä elän” -elokuvan käsikirjoitus, ohjelmalehtinen liitettynä Unhon versioon.
- 1340 *Uutisaitta* 7/1946, ”Aleksis Kivi”.
- 1341 KAVA/ käsikirjoitukset, ”Minä elän” -elokuvan käsikirjoitus, ohjelmalehtinen liitettynä Unhon versioon.
- 1342 Unho asettaa elokuvasta kertovassa artikkelissaan ”imelät rakkausaiheet” vastapooliksi suurmiesten elämäkertojen kuvittamiselle (*ETSK* 5/1946, ”Kirje vanhalle koulutoverille”).
- 1343 Ks. esim. *VS* 3.10.1946, ”Minä elän”. Aleksis Kiven elämä elokuvana”; *Keski-Uusimaa* 4.10.1946, ”Minä elän”. Aleksis Kiven elämä elokuvana”.
- 1344 KAVA/ elokuvien pr-materiaalit, Unhon kirje lehdistön edustajille 1.10.1946. Myös *Uutisaitta* 3–5/1946, ”Nurmijärven poika pääsee filmiin”.
- 1345 KAVA/ käsikirjoitukset, ”Minä elän” -elokuvan käsikirjoitus, Unhon Hiltuselle 7.10.1946 lähettämä kirje liitettynä Unhon versioon.
- 1346 VET/ Tarkastuspäätös ”Minä elän” 3.10.1946, nro 2306.
- 1347 Ks. esim. Orkon haastattelut ennen ensi-iltaa *US* 3.10.1946, ”Aleksis Kiven elämä suomalaisena elokuvana”; *VS* 3.10.1946, ”Minä elän”. Aleksis Kiven elämä elokuvana”; *IS* 10.10.1946, ”Minä elän – Aleksis Kivi -elokuva”; VET/ Tarkastusanomus koululaisnäyttäntöjä varten ”Minä elän”, 15.1.1954.
- 1348 *Kansan Kuvalehti* 22.3.1947, mainos; *Otavan Uutisia* 8.2.1947.
- 1349 SKS/ Kirjallisuusarkisto, Aleksis Kiven Seuran arkisto, pöytäkirja Aleksis Kiven ja hänen elämäntyyntönsä harrastajain kokouksessa 24.2.1941; pöytäkirja perustajain kokouksessa 13.3.1941.
- 1350 Pantti 2000, 157, 176–177; Koivunen 1995, 12–15.
- 1351 Ks. esim. Elonet <<http://www.elonet.fi>>, 27.10.2009.
- 1352 *Suomen Kinolehti* 5/1938, ”Mietelmiä”; *Suomen Kinolehti* 5/1939, ”Elokuvamaailmasta. Kulttuurikuvia. Kaupunkielokuvat”; *Suomen Kinolehti* 6–7/1939, ”Elokuvamaailmasta. Historiaa elokuvanauhalla”. Myös *EA* 13.11.1951, ”Ikkuna menneisyyteen”.
- 1353 Maininnat antavat aiheen pohtia, olivatko Suomi-Filmin elokuva- ja kirjahankkeet jopa alun perin seuran ideoimia. Arkistoaineistosta ei kuitenkaan löydy selvää vastausta tähän kysymykseen.
- 1354 *ETSK* 5/1946, ”Kirje vanhalle koulutoverille”.
- 1355 KAVA/ käsikirjoitukset, ”Minä elän” -elokuvan käsikirjoitus, Prof. Tarkiaisen puhe lukuharjoituksissa 11.6.1946 liitettynä Unhon versioon.
- 1356 KAVA/ käsikirjoitukset, ”Minä elän” -elokuvan käsikirjoitus, Keskustelua käsikirjoituksesta –muistiinpanot liitettynä Unhon versioon.
- 1357 SKS/ Kirjallisuusarkisto, Aleksis Kiven Seuran arkisto, pöytäkirja Aleksis Kiven Seuran

- johtokunnan ja kunniajäsenien kokouksesta 4.10.1946. Läsnä kokouksessa olivat V. Tarkiainen, J. V. Lehtonen, Väinö Aaltonen, V. A. Koskenniemi, F.E. Sillanpää ja johtokunnan jäsenet Kaarlo Urpelainen, Sulho Ranta, Matti Visanti, Jussi Snellman, Viljo Kojo ja sihteeri Alfred Eeder. Kokouksessa Kojo yhtyi Koskennimen kantaan.
- 1358 Tarkiaisen mukaan Kivi-hahmo oli liian aggressiivinen ja huumorintajuton ja Lönnqvist liian kova. Lehtosen mukaan esitys Kivestä oli liian kirjallinen, millä hän luultavasti tarkoitti sitä, että monet henkilöhahmon repliikit perustuivat kirjallisiin lähteisiin. Lehtosen arvostelema tehokeinoja olivat muun muassa ”aina kun tapahtuu jotain järkyttävää, sataa” ja ”luurankosormet”. SKS/ Kirjallisuusarkisto, Aleksis Kiven Seuran arkisto, pöytäkirja neuvottelukokouksesta 8.10.1946.
- 1359 Ibid.
- 1360 Ilmarin asema tässä yhteistyössä oli hiukan arkaluontoinen, sillä Ilmari oli ohjannut Suomi-Filmin kilpailijalle, Suomen Filmitelisuudelle, niiden kiistelemän Kivi-hankkeen *Seitsemän veljestä* vuonna 1939 (kiistasta ks. Laine 2007). Ilmari oli myös Kansallisteatterin varajohtaja ja teatteri oli kieltäytynyt lainaamasta pukuja ”*Minä elän*”-elokuvan kuvauksiin (ks. esim. *Taiteen Maailma* 9/1946, ”Kun Nurmijärven poikaa kuvataan”).
- 1361 SKS/ Kirjallisuusarkisto, Aleksis Kiven Seuran arkisto, johtokunnan kokouksen pöytäkirja 15.6.1946.
- 1362 SKS/ Kirjallisuusarkisto, Aleksis Kiven Seuran arkisto, pöytäkirja neuvottelukokouksesta 8.10.1946.
- 1363 Ks. s. 341.
- 1364 KAVA/ käsikirjoitukset, ”*Minä elän*”-elokuvan käsikirjoitus, Ilmari Unhon Onni Hiltuselle toimittama puheluonnos 7.10.1946 liitettynä Unhon käsikirjoitusversioon.
- 1365 *Kansan Kuvalehti* 29.3.1951, ”Haukkua ja vastahaukkua kotimaisesta elokuvasta”.
- 1366 Elsaesser 1986, 24–26; Custen, 1992, 147.
- 1367 *EA* 30.9.1946, takasivun mainos.
- 1368 KAVA/ ”*Minä elän*”-elokuvan leikekansio, Ilmari Unhon pakina ”Miksi niin?” konseptiliuskoina.
- 1369 Elsaesser 1986, 26.
- 1370 Stacey 1994, 181; Wyke 2001, 134–135; myös Higson 1996a, 234.
- 1371 Koivunen 1995, 185.
- 1372 Higson 1996a, 233, 240–241.
- 1373 Monk 2002, 183–184.
- 1374 Higson ei käytä tätä sanaa, hän puhuu elokuvan luennasta.
- 1375 Higson 2003, 84–85, 261.
- 1376 Ks. myös brittiläisen *heritage*-keskustelun kontekstista Monk 2002, 187–191.
- 1377 Vrt. Landy 1996.
- 1378 Ks. lainaus s. 4.
- 1379 Taylor 2002, 49.
- 1380 Esim. *Aleksis Kiven elämä* (Seppä Callahanin Filmimaailma 2001), *Sibelius* (Artista Filmi 2003) ja *Mannerheim* (Solar Films/ Liberty Production, suunnitteilla).
- 1381 Esim. *Venny* (YLE 2003), *Putoavia enkeleitä* (Blind Spot Pictures 2008), *Päätalo* (MRP Matila Röhr Productions 2008).
- 1382 Esim. *The Real McCoy* (Kinofinlandia 1998), *Kulkuri ja joutsen* (Artista Filmi 1999), *Rentun ruusu* (Artista Filmi 2001), *Ganes* (Helsinki-Filmi 2007).
- 1383 Esim. *Tango Kabaree* (MRP Matila Röhr Productions & Kinofinlandia 2001), *Matti* (Solar Films 2005).
- 1384 Pantti 1998, 45; Donner ja Savo 1953, 13, 18.
- 1385 Monk 2002, 176–183, 187–193; Higson 2003, 52–53, 69–71.

1386 Higson 2003, 39, 63–64.

1387 Jameson 1991, 283–284, 287, 296; tulkinta
Jamesonin ajattelusta ks. Radstone 1995,
36–37; ks myös Baudrillard 2000/1981, 45, 47.

Lähteet

ARKISTOLÄHTEET

Kansallinen audiovisuaalinen arkisto (KAVA)

Suomi-Filmin arkisto (SuFi)

Suomen Filmitieteellisuuden arkisto (SF)

Fenno-Filmin arkisto

Leikekansiot

Elokuvakäsikirjoitukset

Matti Helkapalon yksityiskokoelmat

Jäger-Filmiin liittyviä aineistoja

Museovirasto: Keruuarkisto (MV)

Kysely 22 /1975: Elokuvat,

Kysely 41 /1996: Elokuva ennen ja nyt

Suomen Kirjallisuuden Seuran arkisto:

kirjallisuusarkisto (SKS)

Aleksis Kiven Seuran kokoelmat (AKS)

Elsa Soinin kokoelmat

Tatu Vaaskiven kirjeenvaihto

Svenska Litteratursällskapet i Finland

Svenska litteratursällskapet i Finland

Förhandlingar Ny Följd 13

(Mars 1936 – Februari 1937)

Svenska litteratursällskapet i Finland

Förhandlingar Ny Följd 14

(Mars 1937 – Februari 1938)

Valtion elokuvatarkastamo

Tarkastusanomukset ja päätökset

LEHDET

Aamulehti (AL) 1935, 1936, 1938, 1940, 1944, 1945,
1946, 1948, 1949, 1950, 1954, 1955

Ajan Suunta (AS) 1938, 1940, 1943, 1944

Ala-Keitele 1946

Appell 1946, 1948

Arbetsbladet 1940

Astra 1944

Berlingske Tidende 1941

Borgåbladet 1937, 1940

Eeva 1936

Elanto 1940

Elokuva-Aitta (EA) 1933–1940, 1943–1955

Elokuvalukemisto 1938, 1939, 1940, 1949

Elokuvateatteri 1940, 1941

Elokuvateatteri-Suomen Kinolehti (ETSK) 1946,
1948, 1949, 1950, 1951, 1954, 1955

Eteenpäin 1946

Etelä-Suomi 1940, 1946

Etelä-Suomen Sanomat 1938, 1949, 1950

Faerlandet 1941

Fama 1938, 1940,

Film-Nytt 1938

Heinolan Sanomat 1937

Helsingin Sanomat (HS) 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1940,
1944, 1945, 1946, 1948, 1950, 1951, 1953, 1954, 1955

Hopeapeili 1941

Hufvudstadsbladet (HBL) 1937, 1938, 1940, 1944,
1946, 1948, 1950, 1951, 1954, 1955

Hyvinkään Sanomat 1955

Häijy 1950

Hämeen Kansa 1940, 1946, 1955

Hämeen Sanomat (HäSa) 1940, 1946, 1950

Ilkka 1940, 1948, 1950,

Ilta-Sanomat (IS) 1936–1940, 1944, 1945, 1946, 1948,
1951, 1950, 1954, 1955

Itä-Häme 1954

Itä-Savo 1940

Jyväskylän Sanomat 1954

- Kaleva* 1948, 1950, 1954, 1955
Kansan Kuvalehti 1944, 1946, 1947, 1950, 1951
Kansan Lehti (KL) 1938, 1940, 1944, 1946, 1948, 1950, 1952, 1954, 1955
Karjala 1940, 1946, 1954
Karjalan Suunta 1938
Kauppalehti 1940, 1944, 1946, 1950, 1955
Keskisuomalainen (KSML) 1940, 1948, 1949, 1950, 1952, 1954, 1955
Keski-Uusimaa 1946
Kotiliesi 1934
Kotimaa 1937
Kristeligt Dagblad 1941
Kuva 1938, 1946, 1948
Kuorevesi-Mänttä-Vilppula 1950
Kylväjä 1940
Lahti 1938, 1954
Liitosalueen Sanomat 1955
Länsi-Suomi 1940, 1946
Länsi-Uusimaa 1954
Maakansa 1938, 1950, 1951,
Maaseudun Tulevaisuus 1940
Mänadrevyn 1943
Nationaltidende 1941
Nuoli 1955
Otavan Uutisia 1947
Pohjanmaan Kansa (PoKa) 1940, 1946, 1950
Pohjanmaan Työ 1950
Pohjolan Työ 1950
Politiken 1941
Pääskynen 1920–1935
Rea 1938
Riihimäen Sanomat 1955
Satakunnan Kansa (SaKa) 1938, 1940, 1946, 1948, 1949, 1950, 1951, 1954, 1955
Savo 1938, 1940, 1944, 1946, 1949, 1950, 1954
Savon Kansa 1946
Savonmaa 1940, 1946, 1954
Savon Sanomat (SS) 1940, 1943, 1944, 1946, 1948, 1949, 1950, 1954, 1955, 1979
Savon Työmies 1940
Seura 1941
SF-Uutiset (SFU) 1937, 1938, 1939, 1943, 1944
Sisä-Suomi 1946
Suomalainen Suomi 1940, 1946
Suomen Kinolehti 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1943
Suomen Kuvalehti 1939, 1944, 1946, 1948
Suomen Sosialidemokraatti (SSD) 1936–1940, 1943, 1944–1946, 1948, 1950, 1951, 1954, 1955
Svenska Dagbladet 1940
Svenska Prensens/Nya Pressen (SvPr/NP) 1937, 1940, 1946, 1948, 1951, 1954, 1955
Taiteen Maailma 1946, 1950
Turun Päivälehti 1952
Turun Sanomat (TS) 1938, 1940, 1946, 1948, 1950, 1952, 1954, 1955
Työkansan Sanomat (TKS) 1946, 1948, 1950, 1951, 1954, 1955
Työn Sana 1940
Upsala Nya Tidningen 1941
Uudenmaan Sanomat 1937, 1940
Uusi Aika 1938, 1940, 1946, 1948, 1950, 1954, 1955
Uusi Aura (UA) 1938, 1940, 1946, 1948, 1950, 1951, 1954, 1955
Uusimaa 1937, 1938, 1946
Uusi Suomi (US) 1936, 1937, 1938, 1940, 1943, 1944, 1945, 1946, 1948, 1950, 1951, 1954, 1955
(Suomi-Filmin) Uutisaitta 1946, 1948, 1950, 1955
Vaasa 1938, 1940, 1944, 1948, 1950, 1954
Vapaa Sana 1946, 1948, 1950, 1951, 1954, 1955
Vasabladet 1940, 1941, 1944, 1946, 1949, 1954
Veikkaaja 1944
Viikkosanomat 1954
Västra Nyland 1940
Ylioppilaslehti (YOL) 1938, 1940, 1946, 1948, 1952, 1954, 1955
Åbo Underrättelser (ÅU) 1938, 1946, 1952

MATRIKKELIT, BIOGRAFIAT JA KOKOONMÄÄRYKSET

- Aikio, Annukka 1986. *Uusi sivistyssanakirja*.
Uudelleen toimittanut Rauni Vornanen.
Helsinki: Otava.
- Nykysuomen sanakirja osa 5. Lyhentämätön
kansanpainos, S-Tr. 1999. 13 painos.
Porvoo: WSOY.
- Suomen kansallisbiografia (SKB)* 1. Aaku-Browallius.
2003. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden
Seura.
- Suomen kansallisbiografia (SKB)* 2. Bruhn-Fordell.
2003. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden
Seura.
- Suomen kansallisbiografia (SKB)* 4. Hirviluoto-
Karjalainen. 2004. Helsinki: Suomalaisen
Kirjallisuuden Seura.
- Suomen kansallisbiografia (SKB)* 5. Karl-Lehtokoski.
2005. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden
Seura.
- Suomen kansallisbiografia (SKB)* 6. Lehtonen-Mörne.
2005. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden
Seura.
- Suomen kansallisbiografia (SKB)* 10. Trana-Österman.
2007. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden
Seura.
- Suomen kansallisfilmografia (SKF)* 2. Vuosien 1936-
1941 suomalaiset kokoillan elokuvat (2002).
Toim. Kari Uusitalo et al. 3. painos. Helsinki:
Suomen elokuva-arkisto ja Edita Publishing.
- Suomen kansallisfilmografia (SKF)* 3. Vuosien 1942-
1947 suomalaiset kokoillan elokuvat (2002).
Toim. Kari Uusitalo et al. 2. painos. Helsinki:
Suomen elokuva-arkisto ja Edita Publishing.
- Suomen kansallisfilmografia (SKF)* 4. Vuosien 1948-
1952 suomalaiset kokoillan elokuvat (2002).
Toim. Kari Uusitalo et al. 3. painos. Helsinki:
Suomen elokuva-arkisto ja Edita Publishing.
- Suomen kansallisfilmografia (SKF)* 5. Vuosien 1953-

1956 suomalaiset kokoillan elokuvat (1989).
Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen
elokuva-arkisto ja Valtion painatuskeskus.

- Suomen kansallisfilmografia (SKF)* 6. Vuosien 1957-
1961 suomalaiset kokoillan elokuvat (1991).
Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen
elokuva-arkisto ja VAPK-kustannus.
- Suomen kansallisfilmografia (SKF)* 7. Vuosien
1962-1970 suomalaiset kokoillan elokuvat
(1998). Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki:
Suomen elokuva-arkisto ja Edita.
- Suomen asetuskokoelma* 1935. Opetusministeriön
päätökset n:o 334-336.
- Suomen asetuskokoelma* 1945. Laki elokuvien en-
nakkotarkastuksesta n:o 1175.

AIKALAISKIRJALLISUUS

- Aho & Soldan 1946. *Kuva-Suomi. Kotimme arkena
ja pyhänä*. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Alpi, Eero 1920. *Hallin Janne. Kolminäytöksinen
murhenäytelmä* Helsinki: Kustannusyhtiö Ahjo.
- Donner, Jörn & Savo Martti 1953. *Filmipulmamme*.
Arenan poleeminen julkaisusarja nro 2.
Porvoo: Aikakauslehti Arena.
- Edelfeld, Berta 1922. *Vanhan päiväkirjan lehtiä:
episodi J.L. Runebergin elämästä*. Helsinki:
Otava.
- Hirn, Yrjö ja Hirn, Marta 1937. *Runeberg ja hänen
maailmansa*. Helsinki: Otava.
- Hällström, Roland af 1936. *Filmi - Aikamme kuva*.
Filmin historiaa, olemusta ja tehtäviä. Ihmi-
nen ja maailma, Gummeruksen tietosarja n:o
2. Jyväskylä: K.J. Gummerus.
- Itkonen, Veikko 1944. *Hiljaisuus-Kuvaus-Kamerat!*
*Suomalaisia elokuvanäyttelijöitä sanoin ja
kuvin*. Helsinki: Tammi.
- Karimo, Aimo 1929-1932. *Kumpujen yöstä osat I-IV*.
Porvoo: WSOY.
- Kauppinen, Eino 1946. "Aleksis Kivi. Eilen, tänään ja

- huomenna". Teoksessa Toini Aaltonen, Paavo, Aarnio, Aili Suolahti & Erkki Vuorela *Kerho* 33. *Runoja, novelleja, esseitä*. Helsinki: Otava.
- Kivimies, Yrjö (toim.) 1937. *Pidot Tornissa*. Ihminen ja maailma. Gummeruksen tietosarja n:o 4. Jyväskylä: K.J. Gummerus.
- Leino, Eino 1908. *Naamioita. Kolmas sarja*. Helsinki: Vihtori Kosonen.
- Leino, Eino 1919. *Simo Hurtta. Runoja Isonvihan ajoilta*. Helsinki: Otava.
- Linnakoski, Johannes 1986/1905. *Laulu tulipunaisesta kukasta*. Helsinki: Suuri Suomalainen Kirjakerho.
- Linnus, Olavi 1995/1940. "Mikä on 'filmattua teatteria'?" Teoksessa Eila Anttila, Sakari Toiviainen ja Kari Uusitalo (toim.) *Taidetta valkealla kankaalla. Suomalaisia elokuvatekstejä 1896–1950*. Alun perin ilmestynyt *Suomen Kinolehti* 11–12/1940. Helsinki: Painatuskeskus, Suomen elokuva-arkisto.
- Numers, Gustav von 1924. *Elinan surma. Murhenäytelmä*. Porvoo: WSOY.
- Palmgren, Raoul 1976/1948. *Suuri linja. Arwidsonista vallankumouksellisiin sosialisteihin. Kansallisia tutkielmia*. 2. painos. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Repo, Eino S. (toim.) 1954. *Toiset pidot Tornissa*. Jyväskylä: Gummerus.
- Suomi, Vilho 1945. "Aleksis Kivi Yleisradiomme ohjelmistossa". Teoksessa V. Tarkiainen et. al. *Minä elän. Aleksis Kivi ajan kuvastimessa*. Helsinki: Aleksis Kiven Seura ja Otava
- Särkkä, T.J. 1995/1933. "Suomalaisesta elokuva-tuotannosta". Teoksessa Eila Anttila, Sakari Toiviainen ja Kari Uusitalo (toim.) *Taidetta valkealla kankaalla. Suomalaisia elokuvatekstejä 1896–1950*. Alun perin ilmestynyt *Suomen Työ* 1933. Helsinki: Painatuskeskus, Suomen elokuva-arkisto.
- Tanner, Alfr. J. 1947. *Kuolemattomat kupletit*. Toim. Reino Hirviseppä. 3. painos. Lahti: Kustannusliike Kanerva.
- Tapiovaara, Nyrki 1995/1935. "Dokumentaarisesta filmistä". Teoksessa Eila Anttila, Sakari Toiviainen ja Kari Uusitalo (toim.) *Taidetta valkealla kankaalla. Suomalaisia elokuvatekstejä 1896–1950*. Alun perin ilmestynyt *Kirjallisuuslehti* 18–24/ jouluna 1935. Helsinki: Painatuskeskus, Suomen elokuva-arkisto.
- Topelius, Zacharias 1980/1845. *Vanha kaunis Suomi*. Editoitu versio ruotsinkielisestä alkuperäisteoksesta, suomentanut Arne Valpola, 2. painos. Hämeenlinna: Karisto.
- Topelius, Zacharias 1993/1930/1876. *Maamme kirja. Lukukirja Suomen alimmille oppilaitoksille*. Näköispainos teoksen 1930 ilmestyneestä 34. korjatusta painoksesta. Alun perin ilmestynyt suomeksi 1876. Porvoo: WSOY.
- Waltari, Mika 1944. *Tanssi yli hautojen. Romaani Porvoon valtiopäivien ajalta*. 2. painos. Porvoo: WSOY.
- Viljanen, Lauri 1946. *Runoilijan sydän: Johan Ludvig Runebergin ja Emilie Björksténin rakkaus todistuskappaleiden valossa*. Helsinki: Kustannustalo.
- Vilkuna Kustaa ja Mäkinen Eino 1953/1943. *Isien työ. Veden ja maan viljaa arkitöiden kauneutta*. Talonpoikauskulttuurisäätiö, 2. laajennettu painos. Helsinki: Otava.
- Vuolle Olga 1923. *Hallin Janne. Romaani*. Helsinki: Otava.

ELÄMÄKERRAT, HENKILÖKUVAT, MUISTELMAT JA HAASTATTELUT

- Bagh, Peter von 1991. "Risto Orko". *Filmihullu* 6/1991, 14–17.
- Erään vierasmaalaisen tarina – Kurt Jäger*. Lyhyt dokumentti 1994. Tuotanto: Matti Helkapalo. Ohjaus: Maija-Liisa Wassmund.

- Hirviseppä, Reino 1969. *Hupilaulun taitajia Pasi Jääskeläisestä Juha Watt Vainioon*. Porvoo: WSOY.
- Kaipainen, Jorma 1999. *Eino Kaipaisen elämän kuvia poikansa silmin*. Espoo: J. Kaipainen.
- Koukkunen Kalevi (toim.) 1996. *Mauno Mäkelä: Kerrankin hyvä kotimainen. Elokvatuottajan muistelmat*. Porvoo: WSOY.
- Nenonen, Säde 1995. "Leif Wager. Lajinsa viimeinen". *HS Kuukausiliite* 24/25.11.1995, 46–50.
- Rautio, Raine 1997. *Kesäpäivä Kangasalla. Entisaikojen Kangasala taiteilijoiden, valokuvaajien ja matkailijoiden silmin*. Kangasala: Kangasala-Seura ry.
- Rinne, Katariina 1996. *Onko äiti kotona?* Helsinki: Tammi.
- Saarikoski, Tuula 1980. *Tähtiaika. Ansa Ikonen*. 3. painos. Mikkeli: Weilin + Göös.
- Suomalaisen elokuvan kulta-aika. Fennadan tarina: Farssia ja klassista 1956–1958*. Dokumentti-sarja 1993. Tuotanto: Yleisradio, TV2. Ohjaus: Peter von Bagh.
- Tikka, Marko 2007. *Harmonikan kuningas Vili Vesterinen*. Helsinki: Ajatus.
- Töyri, Esko 1983. *Vanhat kameramiehet. Suomalaisen elokuvan kameramiehiä 1930–1950*. Suomen elokuvasäätiön julkaisuja n:o 14. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Uusitalo, Kari 1975a. *T. J. Särkkä. Legenda jo eläessään*. Porvoo: WSOY.
- Uusitalo, Kari 1999. *Risto Orko. Suomi-Filmin 100-vuotias suur mies*. Porvoo: WSOY.
- Wager, Leif 2000. *Hävyttömän hieno elämä*. Helsinki: WSOY.
- Ahtiainen, Pekka 1994. "Suomalaiskansallinen historiankirjoitus. Jatkumo vai varjo menneisyydestä?". Teoksessa Pekka Ahtiainen, Teuvo Rätty, John Strömberg ja Jukka Tervonen *Historia, sosiologia ja Suomi. Yhteiskuntatutkimus itseymmärryksen jäljillä*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Ahtiainen, Pekka & Tervonen, Jukka 1996. *Menneisyyden tutkijat ja metodien vartijat. Matka suomalaiseen historiankirjoitukseen*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Ahtola-Moorhouse, Leena 2003. "Maalaustaide vuosisadan alkupuolen pyörteissä". Teoksessa Arja Kervanto-Nevalinna ja Laura Kolbe (toim.) *Suomen kulttuurihistoria Osa 3. Oma maa ja maailma*. Helsinki: Tammi.
- Allen, Robert C 1998. "From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History". Teoksessa Annette Kuhn & Jackie Stacey (eds.) *Screen Histories. A Screen Reader* Oxford: Oxford University Press.
- Allen, Robert & Gomery, Douglas 1985. *Film History. Theory and Practice*. New York: Newbery Award Records.
- Altman, Rick 2002. *Elokuva ja genre*. Suom. Kimmo ja Silja Laine, alkuperäinen teos 1999 *Film/Genre*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Anderson, Christopher & Curtin, Michael 2002. "Writing Cultural History. The Challenge of Radio and Television." Teoksessa *Media History: Theories, Methods, Analysis* ed. Niels Brügger & Søren Kolstrup. Aarhus: Aarhus University Press.
- Anderson, Steve 2001. "History TV and Popular Memory". Teoksessa Gary R. Edgerton and Peter C. Rollins (ed.) *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Aristoteles 1997. *Runousoppi*. Teoksessa Aristoteles *Retoriikka. Runousoppi*. Suomentanut Paavo

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Affron, Charles & Affron Mirella Jona 1995. *Sets in Motion. Art Direction and Film Narrative*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

- Hohti. Helsinki: Gaudeamus.
- Aronsson, Peter 2000. "Historiekultur i förändring". Teoksessa Aronsson Peter (red.) *Makten över minnet. Historiekultur i förändring*. Lund: Studentlitteratur.
- Asplund, Anneli 2006. "Runolaulusta rekilauluun". Teoksessa Anneli Asplund, Petri Hoppu, Heikki Laitinen, Timo Leisiö, Hannu Saha & Simo Westerholm *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 792, Suomen elokuva-arkiston julkaisuja. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bal, Mieke 2002. *Travelling Concepts in Humanities. A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bann, Stephen 1987. "The Odd Man Out: Historical Narrative and The Cinematic Image". *History and Theory* vol. 26, 4/1987, 47–67.
- Barthes, Roland 1993. *Tekstin hurma*. Suomentanut Raija Sironen, alun perin ilmestynyt 1973. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland 1997. "The Discourse of History". Teoksessa Keith Jenkins (ed.) *The Postmodern History Reader*, alun perin ilmestynyt 1967. London: Routledge.
- Baudrillard, Jean 2000. *Simulacra and Simulation*. Käännös Sheila Faria Glaser, alun perin ilmestynyt 1981. Michigan: Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Bergfelder, Tim 2000. "Between Nostalgia and Amnesia. Musical Genres in 1950s German Cinema". Teoksessa Bill Marshall & Robyn Stilwell (eds.) *Musicals Hollywood and Beyond*. Exter, UK: Intellect Books.
- Berkhofer, Robert F. jr. 1997. *Beyond the Great Story History as Text and Discourse*. 2. painos. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Billig, Michael 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage Publications.
- Bingham, Dennis 1999. "'I do Want to Live': Female Voices, Male Discourse, and Hollywood Biopics". *Cinema Journal* vol. 38, 3/Spring 1999, 3–26.
- Blomstedt, Yrjö 1968. "Historiallinen kirjallisuus". Teoksessa Matti Kuusi (toim.) *Suomen Kirjallisuus VII. Kirjallisuuden kenttä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura ja Otava.
- Blomstedt, Yrjö 1983. "Rennvall ja henkilöhistoria". *Historiallinen Aikakauskirja* vol. 81, 2/1983, 117–118.
- Bommes, Charles, Wright, Patrick 1982. "'Charms of residence': the public and the past". Teoksessa Johnson Richard, McLennan Gregor, Schwarz Bill, Sutton David (eds.) *Making Histories. Studies in history-writing and politics*. London: Hutchinson.
- Bordwell, David 1985. "The classical Hollywood style". Teoksessa David Bordwell, Janet Steiger & Kristin Thompson *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London, Melbourne & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin 1990. *Film Art. An Introduction*. 3. painos. New York: McGraw-Hill.
- Braudy, Leo 1977. *The World in a Frame. What We See in Films*. New York: Anchor Books.
- Breisach, Ernst 1994. *Historiography. Ancient, Medieval, and Modern*. 2. painos. London: University of Chicago Press.
- Brooker, Will and Jermyn, Deborah 2006. "The spectator and the audience: shifts in screen theory. Introduction". Teoksessa Will Brooker & Deborah Jermyn (eds.) *The Audience Studies Reader*, 2. painos. London and New York: Routledge.
- Brooks, Peter 1995. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the*

- Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.
- Brottman, Mikita 2000. "‘Everybody Loves Somebody’: The A&E ‘Rat Pack’ Biographies". *Biography. An International Quarterly* 1 / Winter 2000, 160–175.
- Brown, Tom 2008. "Spectacle/Gender/history: the case of *Gone with the Wind*". *Screen* vol. 49, 2 / Summer 2008, 157–178.
- Burke, Peter 1978. *Popular Culture in Early Modern Europe*. London: Harper Torchbooks.
- Burgoyne, Robert 1997. *Film Nation. Hollywood Looks at U.S. History*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Burgoyne, Robert 1999. "Prosthetic memory /traumatic memory: *Forrest Gump* (1994)". *Screening the Past* verkkojulkaisu <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/>, 16.4.1999.
- Burns, James 2000. "Biopics and Politics: The Making and Unmaking of the Rhodes Movies". *Biography. An International Quarterly* 1 / Winter 2000, 108–126.
- Calinescu, Matei 1990. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. 3. painos. Durham: Duke University Press.
- Cham, Mbye 2001. "Official History, Popular memory: Reconfiguration of the African Past in the Films of Ousmane Sembène". Teoksessa Landy Marcia (ed.) *The Historical Film. History and Memory in Media*. Alun perin ilmestynyt teoksessa *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers* 1993. London: The Athlone Press.
- Chapman James 2005. *Past and Present. National Identity and the British Historical Film*. London: I.B. Tauris.
- Chapman, Mary 1996. "‘Living Pictures’: Women and *Tableau Vivants* in Nineteenth-Century American Fiction and Culture". *Wide Angle* vol. 18, 3/July 1996, 22–52.
- Comb, James 1980. "Television Aesthetics and the Depiction of Heroism: The Case of the TV Historical Biography". *Journal of Popular Film and Television* vol 8, nro 2 /1980, 9–26.
- Comolli, Jean-Louis 1978. "Historical Fiction. A Body too Much". *Screen* vol. 19, 2/Summer 1978, 41–53.
- Compton, James R. 2004. *The Integrated News Spectacle. A Political Economy of Cultural Performance*. New York: Peter Lang.
- Cook, Pam 1996. *Fashioning the Nation. Costume and Identity in British Cinema*. London: BFI.
- Corbin, Alain 1990. "Backstage". Teoksessa Michelle Perrot (ed.) *A History of Private Life. IV From the Fires of Revolution to the Great War*. Cambridge Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Custen, George F. 1992. *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*. New Jersey: Rutgers University Press.
- DeLamotte, Eugenia C. 1990. *Perils of the Night. A Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. Cary, NC: Oxford University Press.
- Doherty, Thomas 2000. "Malcolm X: In Print, On Screen". *Biography. An International Quarterly* 1 (Winter) 2000, ss. 29–48.
- Dyer, Richard 1986. *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press.
- Dyer, Richard 1991. "A Star Is Born and the Construction of Authenticity". Teoksessa Christine Gledhill (ed.) *Stardom. Industry of Desire*. London and New York: Routledge.
- Dyer, Richard 1992. *Only Entertainment*. London: Routledge.
- Dyer, Richard 1995. "Heritage Cinema in Europe". Teoksessa Ginette Vincendeau *Encyclopedia of European Cinema*. London: BFI.
- Dyer, Richard 1998. "Introduction to film studies".

- Teoksessa John Hill & Pamela Churh Gibson (eds.) *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Dyer, Richard 2004. *Stars*. Uusi laitos, 4 painos. London: British Film Institute.
- Dyer, Richard & Vincendeau Ginette 2004. "Introduction". Teoksessa Richard Dyer & Ginette Vincendeau (eds) *Popular European Cinema*. London: Routledge.
- Edgerton, Gary R. & Rollins, Peter C. (ed.) 2001. *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Ekholm, Kai 2000. *Kielletyt kirjat 1944–1946. Yleisten kirjastojen kirjastoistot vuosina 1944–46*. Oulun yliopiston humanistisen tiedekunnan väitöskirja. Jyväskylä: Things To Come.
- Ellis, John 1994. *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. Uudistettu painos. London: Routledge.
- Elsaesser, Thomas 1986. "Film History as Social History: the Dieterle/Warner Brothers Bio-Pic". *Wide Angle* vol. 8, 2/1986, 16–31.
- Elsaesser, Thomas 1996. "Subject positions, speaking positions. From *holocaust*, *our hitler* and *heimat* to *shoah* and *schindler's list*". Teoksessa Vivian Sobchack (ed.) *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, London: Routledge.
- Eng, David L. & Kazanjian, David 2002. "Introduction: Mourning Remains". Teoksessa David Eng (ed.) *Loss. The Politics of Mourning*. Ewing, NJ: University of California Press.
- Envall, Markku 1994. *Suuri Illusionisti. Mika Waltarin romaanit*. Porvoo: WSOY.
- Eskola, Seikko 2006. "Yksilö vaikuttajana historiasa". Teoksessa Rami Kurth & Timo Soikkanen (toim.) *Yksilö ja yhteisö. Henkilöhistoriallinen keskustelu Suomessa 1930-luvulta 2000-luvulle*. Poliittisen historian tutkimuksia 28. Turku: Turun yliopisto, Poliittisen historian laitos.
- Ferro, Marc 1990. "Onko elokuvallista historiankirjoitusta olemassa?". Alun perin ilmestynyt englanninkielisenä kokoomateoksessa *Cinema and History* 1988. Suom. Hannu Salmi, *Lähikuva* 4/1990, 30–33.
- Fewster, Derek 2003. "Muinaisuuden merkitys kansakunnan muodostamisessa". Teoksessa Arja Kervanto-Nevalinna ja Laura Kolbe (toim.) *Suomen kulttuurihistoria Osa 3. Oma maa ja maailma*. Helsinki: Tammi.
- Frye, Northrop 1971. *Anatomy of Criticism. Four essays*. 2. painos. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Furhammar, Leif 1998. *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel*. Malmö: Bra Böcker.
- Füssman, K.; Grüttner, H. Th.; Rüsen, J. (eds.) 1994. *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*. Köln: Böhlau.
- Gay, Peter 1995. *The Naked Heart. The Bourgeois Experience. Victoria to Freud. Volume IV*. New York, London: W.W. Norton & Company.
- Gilmore, Michael T. 1978. "Eulogy as Symbolic Biography: The Iconography of Revolutionary Leadership, 1776–1826". Teoksessa Daniel Aaron (ed.) *Studies in Biography*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Gorbin, Alain 1990. "Backstage". Teoksessa Michelle Perrot (ed.) *A History of Private Life. IV From the Fires of Revolution to the Great War*. Cambridge Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Grainge, Paul 2003. "Introduction: memory and popular film". Teoksessa Grainge (ed.) *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Green, Anna 2004. "Individual Remembering and 'Collective Memory': Theoretical Presuppositions and Contemporary Debates". *Oral History* vol. 32 2/2004, 35–44.

- Grindon, Leger 1994. *Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film*. Philadelphia: Temple University Press.
- Gronow, Pekka 1995. "Musiikkielokuvat ja elokuvamusiikki". Teoksessa *Suomen Kansallisleikkimateria 2. Vuosien 1936–1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Painatuskeskus ja Suomen elokuva-arkisto.
- Gunning, Tom 1994. "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator". Teoksessa Linda Williams (ed.) *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. Alun perin ilmestynyt *Art and Text* 34/Spring 1989. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Gunning, Tom 2007. "The Cinema of Attraction[s]: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde". Teoksessa Wanda Strauven (ed.) *Cinema of Attractions Reloaded*. Alun perin ilmestynyt *Wide Angle* vol. 8, 3–4/1986. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Gustafsson, Tommy 2009. "An Enduring History Lesson. National Honour and Hegemonic Masculinity in the Early Swedish Blockbuster *Karl XII*". Teoksessa Mats Jönsson & Patrik Lundell (eds.) *Media and Monarchy in Sweden*. Göteborg: Nordicom.
- Haavio, Martti 1935. *Suomalaisen muinaisrunouden maailma*. Porvoo: WSOY.
- Haavikko, Ritva (toim.) 1980. *Mika Waltari. Kirjailijan muistelmia*. Porvoo: WSOY.
- Haikari, Janne 2006. "Kun sota loppuu mutta velvoitteet jatkuvat – Suomen jälleenrakentaminen *Kotiliesi*-lehdessä 1940–1941". Teoksessa Petri Karonen & Kerttu Tarjamo *Kun sota on ohi. Sodasta selviytymisen ongelmia ja niiden ratkaisumalleja 1900-luvulla*. Historiallinen Arkisto 124. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hall, Stuart 2005. *Indentiteetti*. 5. painos, suom. ja toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Hake, Sabine 2001. *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas press.
- Hake, Sabine 2002. *German National Cinema*. London: Routledge.
- Hakosalo, Heini 1995. "Monumentaalista melodraamaa. 1930- ja 1940-luvun vaihteen isänmaallinen elokuva". Teoksessa *Suomen kansallisleikkimateria 2*. Helsinki: Painatuskeskus ja Suomen elokuva-arkisto.
- Hanke, Robert 2001. "Quantum Leap: The Post-modern Challenge of Television as History". Teoksessa Gary R. Edgerton and Peter C. Rollins (eds.) *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Hansen, Miriam 1989. Puheenvuoro teemanumerossa "Spectatrix". *Camera Obscura* nro 20–21, May–September/ 1989, 169–174.
- Hansen, Miriam 1993. "Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere". *Screen* vol. 34, 3/1993, 197–210.
- Hansen, Miriam Bratu 2001. "*Schindler's List* Is Not *Shoah*: The Second Commandment, Popular Modernism and Public Memory". Alun perin ilmestynyt aikakauslehdessä *Critical Inquiry* 22/Winter 1996. Teoksessa Landy Marcia (ed.) *The Historical Film. History and Memory in Media*. London: The Athlone Press.
- Hanson, Cynthia A. 1988. "The Hollywood Musical Biopic and the Regressive Performer". *Wide Angle* vol. 10, 2/1988, 15–23.
- Harper, Sue 1994. *Picturing the Past. The Rise and Fall of the British Costume Film*. London: BFI.
- Hay, James 1987. *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press.
- Hayward, Susan 1993. *French National Cinema*. London: Routledge.

- Hayward, Susan 2007. "Stardom: Beyond Desire?" Teoksessa Kari Kallioniemi, Kimi Kärki, Janne Mäkelä & Hannu Salmi (eds.) *History of Stardom Reconsidered*. Turku: International Institute for Popular Culture.
- Hegel, G.W.F. 1978. *Järjen ääni. Hegelin Historian-filosofian luentoja johdanto*. Suomentanut Mauri Noro. Alun perin ilmestynyt 1837. Helsinki: Gaudeamus.
- Hentilä, Seppo 2001. "Historiapolitiikka – *Holocaust* ja historian julkinen käyttö". Teoksessa Jorma, Kalela ja Ilari, Lindroos (toim.) *Joka-päiväinen historia*. Tietolipas 177. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Herlihy, David 1988. "Am I a Camera? Other Reflections on Films and History". *American historical review* vol. 93, 5/December 1988, 1186–1193.
- Herlin, Ilkka 1993. *Kivijalasta harjahirteen. Kustaa Viikunan yhteiskunnallinen ajattelu ja toiminta*. Helsinki: Otava.
- Herlin, Ilkka 1996. "Linjoilla ja linjojen takana. Historioitsijat sodassa". Teoksessa Pekka Ahtiainen & Jukka Tervonen *Menneisyyden tutkijat ja metodien vartijat. Matka suomalaisen historian kirjoitukseen*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Higson, Andrew 1996a. "The Heritage Film and British Cinema". Teoksessa Andrew Higson *Dissolving Views. Key Writings on British Cinema*. London: Cassell.
- Higson, Andrew 1996b. "Kansallisen elokuvan käsitteestä". Suom. Silja ja Kimmo Laine, alun perin julkaistu "The Concept of National Cinema" *Screen* vol. 30, 4/1989. *Lähikuva* 3–4/1996, 6–15.
- Higson, Andrew 2003. *English Heritage, English Cinema. Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press.
- Hill, Catherine 1990. "The Sweet Delights of Home". Teoksessa Michelle Perrot (ed.) *A History of Private Life. IV From the Fires of Revolution to the Great War*. Cambridge Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Hirn, Yrjö 1935. *Runebergskulten*. Helsingfors: Holger Schilds Förlag.
- Hjort, Mette & MacKenzie, Scott 2000. *Cinema & Nation*. London: Routledge.
- Hobsbawm, Eric 1984. "Introduction: Inventing Traditions". Teoksessa Eric Hobsbawm & Terence, Ranger (eds.) *The Invention of Tradition*. 2. painos. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodgkin, Katharine & Radstone, Susannah 2001. "Introduction: Contested pasts". Teoksessa Hodgkin & Radstone (eds.) *Contested Pasts. The Politics of Memory*. London: Routledge.
- Honka-Hallila, Ari 1995 *Kolme Eskoa: Nummisuutarien ja sen kolmen filmatisoinnin tarina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Honka-Hallila, Ari, Laine, Kimmo ja Pantti, Mervi 1995. *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:44. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Huhtamo, Erkki 2001. "Esielokuvasta elävän kuvan arkeologiaan: Pohdintoja eräästä murroksesta audiovisuaalisen kulttuurin tutkimuksessa." Teoksessa Koivunen Anu, Paasonen Susanna & Pajala Mari (toim.) *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Mediatutkimus, sarja A n:o 46. Turku: Turun yliopisto.
- Hurri, Merja 1993. *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupuolikonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945–80*. Acta Universitatis Tamperensis ser A vol 389. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Huuhtanen, Päivi 1984. "1930-luvun kirjallinen keskustelu". Teoksessa Ulla-Maija Juutila,

- Kerttu Saarenheimo & Päivi Lappalainen (toim.) *Hurma ja paatos. Näkökulmia 1920- ja 1930-luvun kirjallisuuteen*. Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos, sarja A n:o 9. Turku: Turun yliopisto.
- Huyssen, Andreas 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Huyssen, Andreas 1995. *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. London: Routledge.
- Huyssen, Andreas 1996. "Monumental seduction". *New German Critique*, 69 Fall/1996, 181–200.
- Huyssen, Andreas 2000. "Present Pasts: Media, Politics, Amnesia". *Public Culture* vol. 12, 1/1996, 21–38.
- Hyrkkänen, Markku 1995. "Merkityksien kontekstit ja kontekstien merkitys". Teoksessa Markku Ihonen ja Yrjö Varpio (toim.) *Helmi, simpukka, joki. Kirjallisuushistoria tänään*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hyrkkänen, Markku 1997. "Historiallinen mielikuvitus". Teoksessa M. Hietala, J. Oikarinen ja H. Virtala (toim.) *Arvot, analyysi, tulkinta*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Häyrynen, Maunu 2005. *Kuvitettu maa. Suomalaisen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 834. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Iggers, Georg G. 1997. *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. Hannover and London: Wesleyan University Press.
- Ihonen, Markku 1992. *Museovaatteista historian valepukuun. T. Vaaskivi ja suomalaisen historiallisen romaanin murros 1930–1940-luvulla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 573. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ihonen, Markku 1999. "Historiallinen romaani". Teoksessa Yrjö Varpio ja Pertti Lassila (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Jackson, Stevi 1995. "Women and Heterosexual Love: Complicity, Resistance and Change." Teoksessa Lynne Pearce and Jackie Stacey (eds.) *Romance Revisited*. New York: New York University Press.
- Jalava, Marja 2006. "Snellman ja sukupuoli". Teoksessa Ilkka Niiniluoto & Risto Vilkkio (toim.) *J.V. Snellman – filosofi ja valtio-oppinut*. Helsinki: Suomen Filosofinen Yhdistys ry.
- Jalkanen, Pekka 2003. "Haitari ja jazz". Teoksessa Jalkanen Pekka ja Kurkela Vesa *Suomen musiikin historia 6. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Jallinoja, Riitta 1997. *Moderni säädyllyisyys. Aviosuhteen vapaudet ja sidokset*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Jenkins, Keith 1997. "Introduction: on being open about our closures". Teoksessa Keith Jenkins (ed.) *The Postmodern History Reader*. London: Routledge.
- Jensen, Klaus Bruhn 2002. "From Media History to Communication History. Three Comparative Perspectives on the Study of Culture". *Nordicom Review* no 1–2/2002, ss. 95–99.
- Jordanova, Ludmila 2006. *History in Practice*. 2. painos. London: Hodder Education.
- Julkunen Raija 1994. "Suomalainen sukupuoli-malli – 1960-luku käänteessä". Teoksessa Anneli Anttonen, Lea Henriksson & Ritva Nätkin (toim.) *Naisten hyvinvointivaltio*. Tampere: Vastapaino.
- Juva, Anu 2008. "Hollywood-sydroomi", jazzia ja dodekafoniaa. *Elokuvamusiikin funktio-analyysi neljässä 1950-luvun ja 1960-luvun*

- vaihteen suomalaisessa elokuvassa.* Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press.
- Järvinen, Irma-Riitta 1982. "Legendat". Teoksessa Irma-Riitta Järvinen ja Seppo Knuuttila (toim.) *Kertomusperinne. Kirjoituksia proosa-perinteen lajeista ja tutkimuksesta*. Tietolipas 90. Helsinki: SKS.
- Kaes, Anton 2001. "The Presence of the Past: Rainer Werner Fassbinder's *The Marriage of Maria Braun*". Alun perin ilmestynyt teoksessa Kaes *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film* 1989. Teoksessa Landy Marcia (ed.) *The Historical Film. History and Memory in Media*. London: The Athlone Press.
- Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kalela, Jorma 2001. "Historiantutkimus ja jokapäiväinen historia". Teoksessa Jorma Kalela & Ilari Lindroos (toim.) *Jokapäiväinen historia*. Tietolipas 177. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalela, Jorma ja Lindroos, Ilari 2001. "Lukijalle". Teoksessa Teoksessa Jorma Kalela & Ilari Lindroos (toim.) *Jokapäiväinen historia*. Tietolipas 177. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kallioniemi, Kari ja Salmi, Hannu 1995. "Mitä populaarikulttuuri on?" Teoksessa Kallioniemi Kari, Salmi Hannu *Porvariskodista maailmankylään. Populaarikulttuurin historiaa*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:40, 2. uudistettu painos. Turku: Turun yliopisto.
- Kansteiner, Wulf 2002. "Finding Meaning in Memory: a Methodological Critique of Collective Memory Studies". *History and Theory* vol. 41 2/2002, 179–197.
- Kazansky, Boris (1982) "The Nature of Cinema". Alkuperäinen artikkeli vuodelta 1927.
- Teoksessa Richard Taylor (ed.) *The Poetics of Cinema*, sarja Russian Poetics in Translation no. 9. Oxford: RPT Publications.
- Keinonen, Heidi 2005. "Havaintoja suomalaisesta televisiohistorian tutkimuksesta." *Tiedotus-tutkimus* vol 28, 4–5/ 2005, 77–84.
- Kellner, Hans 1997. "Language and historical representation". Alunperin julkaistu teoksessa Kellner *Language and History* 1989. Teoksessa Keith Jenkins (ed.) *The Postmodern History Reader*. London: Routledge.
- Kemppainen, Ilona 2006. *Isänmaan uhrin. Sankarikuolema Suomessa toisen maailmansodan aikana*. Bibliotheca Historica 102. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kern, Stephen 2003. *The Culture of Time and Space 1880–1918*. With a new preface. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Keto, Jaakko 1974. *Elokuvalippujen kysyntä ja siihen vaikuttaneet tekijät Suomessa 1915–1972*. Acta Academiae Oeconomicae Helsingiensis. Series A:10. Helsinki: Helsinki School of Economics.
- Kettunen, Pauli 2006. "J.V. Snellman ja nationalismi". Teoksessa Ilkka Niiniluoto & Risto Vilkkio (toim.) *J.V. Snellman – filosofi ja valtio-oppinut*. Helsinki: Suomen Filosofinen Yhdistys ry.
- Kilpi, Harri 2005. "Seikkailuspektaakkelit ja niiden pienimuotoiset vaihtoehdot: Brittiläinen periodielokuvakulttuuri 1950–1956." *Lähikuva* 4/2005, 36–59.
- Kilpiö, Kaarina 2005. *Kulutuksen sävel: suomalaisen mainoselokuvan musiikki 1950-luvulta 1970-luvulle*. Helsinki: Like.
- Kivimäki, Ari 1997. "Elokuva ei saisi olla mikään tivolii, ei silloinkaan kun se on pelkästään ajanvietettä". Kriittikoälymystön käsityksiä kansallisen elokuvakulttuurin suunnasta 1950- ja 1960-luvulla". Teoksessa Pertti Kar-kama ja Hanne Koivisto (toim.) *Älymystön*

- jäljillä. *Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Tietolipas 151. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kivimäki, Ari 1998. *Intohimojen karuselli. Elokuvajournalismin julkisuuspelit Suomessa*. Painamaton kultutuurihistorian lisensiaattitutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Kivimäki, Ari 1999. "Elokuvan selostajista tuomareiksi. Suomalainen elokuvajournalismi 1950-luvulla". Teoksessa Hannu Salmi, Ari Kivimäki, Jari Sedergren & Mervi Pantti (toim.) *Kriisi, kritiikki, konsensus. Elokuva ja suomalainen yhteiskunta*. Kulttuurihistoria, historian laitoksen julkaisuja n:o 54. Turku: Turun yliopisto.
- Kivimäki, Ari 2001. "Elovakritiikki kulttuurihistorian lähteenä". Teoksessa Kari Immonen ja Maarit Leskelä-Kärki (toim.) *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Klein, Kerwin Klee 2000. "On the Emergence of Memory in Historical Discourse". *Representations* Winter 69, 127–150.
- Klinge, Matti 1982. "De viris illustribus – Pika-piirrelmä tekijän pitkään mutta toistaiseksi hajanaisesti harrastamasta aiheesta". Teoksessa Pauli Manninen (toim.) *Suurmiehistä julkiksiin. Keitä he ovat, kuka heitä tarvitsee, mihin heitä käytetään?* Historiallisen yhdistyksen julkaisuja no 1. Helsinki: Historiallinen yhdistys ry.
- Klinge, Matti 1999. *Suomen sinivalkoiset värit. Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksestä*. Helsinki: Otava.
- Klinge, Matti 2003. "Saatesana". Teoksessa *Suomen kansallisbiografia 1*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Klinger, Barbara 1997. "Film history terminable and interminable: recovering the past in reception studies". *Screen* vol. 38, 2/Summer 1997, 107–128.
- Klipansky, Raymond, Panofsky Erwin & Saxl Fritz 1964. *Saturn and Melancholy*. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. New York: Basic Books.
- Koivunen, Anu 1995. *Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Koivunen, Anu 2003. *Performative Histories. Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Studia Fennica Historica 7. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Koivunen, Anu 2004. "Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvantutkijan metodologinen itsereflektio. Teoksessa Marjanne Liljeström (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino.
- Koivunen, Anu & Laine, Kimmo 1993. "Metsästä pellon kautta kaupunkiin (ja takaisin) – Jätkeyys suomalaisessa elokuvassa". Teoksessa Pirjo Ahokas, Martti Laitinen & Jukka Sihvonen (toim.) *Mieheyden tiellä. maskuliinisuus ja kulttuuri*. Nykyculttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 39. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Koivunen, Anu, Paasonen, Susanna ja Pajala, Mari 2001. "Populaarin strategiat ja taktiikat". Teoksessa Koivunen Anu, Paasonen Susanna & Pajala Mari (toim.). *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Mediatutkimus, sarja A n:o 46. Turku: Turun yliopisto.
- Kortti Jukka 2003. *Modernisaatiomurroksen kaupalliset merkit: 60-luvun suomalainen televisiomainonta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koselleck, Reinhart 2004. *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*. New York: Columbia University Press.
- Kuhn, Annette & Stacey, Jackie 1998. "Screen Histories: An Introduction". Teoksessa Annette Kuhn & Jackie Stacey (eds.) *Screen Histories:*

- A Screen Reader*. Oxford: Oxford University Press. 1 – 10.
- Kunnas, Tarmo 1986. ”Kadonnutta taiteilijaa etsimässä – biografinen taiteentutkimus”. *Historiallinen Aikakauskirja* 3/1986, 218–223.
- Kuparinen, Eero 1998. ”’Ohm Goebbels’ ja ’kansakunnan elokuvat’”, *Wider Screen* 1/1998, verkkojulkaisu.
- Kurkela, Vesa 2003. ”Kansallisen ihanteellisuuden aika: vuodet 1945–62”. Teoksessa Jalkanen Pekka ja Kurkela Vesa *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Kärjä, Antti-Ville 2005. ”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”: Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 13. Turku: Turun yliopisto, kulttuurihistoria.
- Laine, Kimmo 1994. *Murheenkryynesitä miehiä? Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle*. Turku: Suomalaisen elokuvatutkimuksen seura.
- Laine, Kimmo 1995. ”II Elokuvateollisuutta luomassa”. Teoksessa Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine ja Mervi Pantti *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopisto, täydennyskoulutuskeskus.
- Laine, Kimmo 1998. ”Heimo Haitto. Vertauskuvallinen totuus Heimo Haitton elämästä”. *Filmihullu* 1/1998, 22–25.
- Laine, Kimmo 1999. ”Pääosassa Suomen kansa”. *Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajana 1933–1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laine, Kimmo 2001. ”Onko suomalaisia elokuva-genrejä olemassa?” Teoksessa Koivunen Anu, Paasonen Susanna & Pajala Mari (toim.). *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Mediatutkimus, sarja A n:o 46. Turku: Turun yliopisto.
- Laine, Kimmo 2007. ”Seitsemän veljestä, kahdeksan käsikirjoitusta – kilpailu kansallisromaanin filmaamisesta”. Teoksessa Henry Bacon, Anneli Lehtisalo ja Pasi Nyysönen (toim.) *Suomalaisuus valkokankaalla – kotimainen elokuva toisin katsoen*. Helsinki: Like.
- Laitinen, Kai 1984. ”Suomen kirjallisuus 1920- ja 1930-luvulla. Yleispiirteitä ja taustaa”. Teoksessa Ulla-Maija Juutila, Kerttu Saarenheimo & Päivi Lappalainen (toim.) *Hurma ja paatos. Näkökulmia 1920- ja 1930-luvun kirjallisuuteen*. Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos, sarja A n:o 9. Turku: Turun yliopisto.
- Lammi, Minna 2006. *Ett’ varttuisi Suomenmaa. Suomalaisten kasvattaminen kulutusyhteiskuntaan kotimaisissa lyhytelokuviissa 1920–1969*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lassila, Pertti 1998. ”Rauhan kriisi ja kirjallisuuden murros välirauhan jälkeen”. Teoksessa Auli Viikari (toim.) *40-luku. Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 700. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Landsberg, Alison 2003. ”Prosthetic Memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture. Teoksessa Paul Grainge (ed.) *Memory and Popular Film*. Manchester: Manchester University Press.
- Landy, Marcia 1991. *British Genres. Cinema and Society 1930–1960*. New Jersey: Princeton University Press.
- Landy, Marcia 1996. *Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Landy, Marcia (ed.) 2001. *The Historical Film. History and Memory in Media*. London: The Athlone Press.
- Lassila Pertti 1998. ”Rauhan kriisi ja kirjallisuuden murros välirauhan jälkeen”. Teoksessa Auli Viikari (toim.) *40-luku. Kirjoituksia 1940-*

- luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista. Suomalaisen Kirjallisuuden seuran toimituksia 700. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Layon, Mary 1992. "Telling Spaces: Palestinian Women and the Engendering of National Narratives". Teoksessa Andrew Parker, Mary Russo, Doris Summer, and Patricia Yaeger (eds.) *Nationalisms & Sexualities*. New York & London: Routledge.
- Lehtisalo, Anneli 1995. *Isänmaallisiaihaiset historialliset elokuvat 1930-luvun lopun Suomessa. Esimerkkitaupauksina Jääkärin morsian (1938) ja Varastettu kuolema (1938)*. Painamaton Suomen historian sivulaudatututkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Lehtisalo, Anneli 1998. "Runon kuninkaat, muuttolinnut ja kansa – Suomalaiset suurmieselokuvat kansallisen määrittäjänä". *Lähikuva* 2/1998, 60–75.
- Lehtisalo, Anneli 2006. "Paluu elokuvahistoriaan? Suomalaisen elokuvahistorian tutkimuksen vastauksia postmodernismin haasteeseen". *Lähikuva* 1/2006, 40–50.
- Lehtonen, Mikko 1994. *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600–1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko 1998a. "Faktaan ja fiktion historia". Teoksessa Ullamaija Kivikuru ja Risto Kunelius (toim.) *Viestinnän jäljillä. Näkökulmia uuden ajan ilmiöön*. Porvoo: WSOY.
- Lehtonen, Mikko 1998b. *Tutkainta vastaan. Kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen dialogeja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuudentutkimuksen Seura.
- Lehtonen, Mikko 2001. *Post scriptum. Kirja mediotumisen aikakaudella*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko 2004. *Merkitysten maailma: Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Viides painos. Tampere: Vastapaino.
- Leino-Kaukiainen, Pirkko 1984. "Olipa kerran kausitten" – historia Suomen nuortenkirjallisuudessa". *Historiallinen Aikakauskirja* 4/1984, 309–313.
- Liikanen, Ilkka 2003. "Kansa. Fennomanian kansakäsité ja modernin politiikan kieli". Teoksessa Matti Hyvärinen, Jussi Kurunmäki, Kari Palonen, Tuija Pulkkinen & Henrik Stenius (toim.) *Käsitteet liikkeessä. Suomen poliittisen kulttuurin käsitehistoria*. Tampere: Vastapaino.
- Liikanen, Pertti 1998. "Rauhan kriisi ja kirjallisuuden murros välirauhan jälkeen". Teoksessa Auli Viikari (toim.) *40-luku. Kirjoituksia 1940-luvun kirjallisuudesta ja kulttuurista*. Suomalaisen Kirjallisuuden seuran toimituksia 700. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lindgren, Liisa 2000. *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seura.
- Lindgren, Liisa 2003. "Muistomerkkien Suomi". Teoksessa Arja Kervanto-Nevalinna ja Laura Kolbe (toim.) *Suomen kulttuurihistoria Osa 3. Oma maa ja maailma*. Helsinki: Tammi.
- Lipsitz, George 1990. *Time Passages. Collective Memory and American Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Loima, Jyrki 2006. *Myytit, uskomukset ja kansa. Johdanto moderniin nationalismiin Suomessa 1809–1918*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Lotringer, Sylvère (ed.) 1989. *Foucault Live (Interviews, 1966–84)*. New York: Semiotext(e).
- Lowenthal, Leo 1968. *Literature, Popular Culture, and Society*. Reissued version. Palo Alto, California: Pacific Books.
- Lowenthal, Leo 1984. *Literature and Mass Culture Communication in Society. Vol. I*. New Brunswick: Transaction Books.
- Lukkarinen, Ville 2001. "Historiallisen todellisuuden kuvaaminen". Teoksessa Anssi Mäkinen, Rakel Kallio & Veikko Kallio (toim.) *Pinx. Kuvataide Suomessa. Suuria kertomuksia*.

- Porvoo: Weilin + Göös.
- Lukkarinen, Ville 2004. "Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila". Teoksessa Lukkarinen, Ville ja Waernerberg, Annika 2004. *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800-luvun ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 965, Taidekoti Kirpilän julkaisuja 3. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Luostarinen, Heikki 1986. *Perivihollinen. Suomen oikeistolehdistön Neuvostoliittoa koskeva viholiskuva sodassa 1941–1944: tausta ja sisältö*. Tampere: Vastapaino.
- Lynch, Joan D. 1998. "Camille Claudel: Biography Constructed as Melodrama". *Literature/Film Quarterly* vol. 26, 2/1998, 117–123.
- Lytard, Jean-François 1989. *The Lyotard reader*. Toimittanut Andrew Benjamin. Oxford and Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell.
- Malmberg, Tarmo 1996. "Tiedotusoppi historiallisena kulttuuritieteenä". *Tiedotustutkimus* vol. 19, 1/1996, 20–38.
- Malpas, Simon 2003. *Jean-François Lyotard*. London and New York: Routledge.
- Man, Glenn 2000. "Editor's Introduction". *Biography. An International Quarterly* 1/Winter 2000, v–x.
- Mayne, Judith 1995. *Cinema and Spectatorship*. Reprinted version. London: Routledge.
- Mazierska, Ewa 2004. "Multifunctional Chopin: the representation of Fryderyk Chopin in Polish films". *Historical Journal of Film, Radio and Television* vol. 24, 2/2004, 253–268.
- Mazzarella, Merete 2007. *Fredrika Charlotta o.s. Tengström. Kansallisorunoilijan vaimo*. Suomentanut Raija Viitanen. Helsinki: Tammi.
- McKechie, Kara 2002. "Taking liberties with the monarch: the royal bio-pic in the 1990s". Teoksessa Claire Monk and Amy Sargeant (eds.) *British Historical Cinema*. London: Routledge.
- Megill, Alan 1994. "Jörn Rüsen's theory of historiography between modernism and rhetoric of inquiry". *History & Theory* 33/1994, 39–60.
- Mendelson, Edward 1978. "Authorized Biography and Its Discontents". Teoksessa Daniel Aaron (ed.) *Studies in Biography*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Merrell, Floyd 2000. "Charles Sanders Peirce's Concept of the Sign". Teoksessa Paul Copley (ed.) *Routledge Critical Dictionary of Semiotics and Linguistics*. Florence, USA: Routledge.
- Mickwitz, Joachim 1995. "Elokvakerho Projektio eli kulttuuribolsevikit ja Etsivä keskuspoliisi". *Lähikuva* 2/1995, 14–23.
- Mickwitz, Joachim 1995. *Folkbildning, Företag, Propaganda: Den finska icke-fiktiva filmen på det fält när nationell symbolgods skapades under mellankrigstiden*. Historiallisia tutkimuksia 190. Helsingfors: Suomen Historiallinen Seura.
- Mielonen, Jouni 1998. "Totuudellisuus kansankuvauksen reseptiossa. Näkökulma suuren tradition murrokseen". Teoksessa Päivi Lappalainen (toim.) *Uudessa valossa. Kirjoituksia realismin kysymyksestä*. Taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisuja n:o 38. Turku: Turun yliopisto.
- Mikkeli, Heikki 1996. "Kulttuurikriisi sotienvälisessä Suomessa – mikä oli kriisissä?". *Historiallisen Aikakauskirja* vol. 94, 2/1996, 122–140.
- Mikkeli, Heikki 1999. "Tornin pidot – korkokuva 30-luvusta?" Teoksessa Pertti Karkama & Hanne Koivisto (toim.) *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 758. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Moltke, Johannes von 2005. *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley: University of California Press.

- Monk, Claire 2002. "The British heritage-film debate revisited". Teoksessa Claire Monk & Amy Sargeant (eds.) *British Historical Cinema*. London: Routledge.
- Monk, Claire & Sargeant, Amy 2002. "Introduction: the past in British cinema". Teoksessa Claire, Monk & Amy, Sargeant (eds.) *British Historical Cinema*. London: Routledge.
- Muikku, Jari 2001. *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945–1990*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mulvey, Laura 1986. "Visual pleasure and Narrative Cinema". Teoksessa Philip Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A film theory reader*. Alun perin ilmestynyt *Screen* vol. 16, 3/1975. New York: Columbia University Press.
- Mundy, John 1999. *Popular music on screen. From Hollywood musical to music video*. Manchester: Manchester University Press.
- Mäkinen, Ilkka 2003. "Lukemisen historiaa". Teoksessa Arja Kervanto-Nevalinna ja Laura Kolbe (toim.) *Suomen kulttuurihistoria 3. Oma maa ja maailma*. Helsinki: Tammi.
- Nadel, Ira Bruce 1984. *Biography: Fiction, Fact and Form*. London: The Macmillian Press Ltd.
- Neale, Steve 1990. "Questions of Genre". *Screen* vol. 31, 1/Spring 1990, 45–66.
- Nenonen, Markku 1999. *Elokuvatarkastuksen synty Suomessa (1907–1922)*. Bibliotheca Historica 46. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Niemi, Juhani 1995. *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nora, Pierre 1989. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". *Representations* 26/Spring 1989, 7–24.
- Näsänen, Maija-Liisa 2008. *Abraham Ojanperä. Laulajan elämä*. Turku: Faros.
- Nätkin, Ritva 1994. "Väestöpolitiikka, abortti ja äitiys – hyvinvointivaltion ammattilaisten ja naisten suhteen tarkastelua". Teoksessa Anne-li Anttonen, Lea Henriksson & Ritva Nätkin (toim.) *Naisten hyvinvointivaltio*. Tampere: Vastapaino.
- Oinonen, Paavo 2004. *Pitkä matka on Tippavaaraan... Suomalaisuuden tulkinta ja Yleisradion toimintaperiaatteet radiosarjoissa Työmiehen perhe, Kalle-Kustaa Korkin seikkailuja ja Kankkulan kaivolla 1945–1964*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 948. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Olkkonen, Tuomo 1996. "Rekiviisuista rillumareihin". Teoksessa Matti Peltonen (toim.) *Rillumarei ja valistus*. Historiallinen arkisto 108. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Ollila, Anne 1993. *Suomen kotien päivä valkenee*. Suomen Historiallisen Seuran julkaisuja 173. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- O'Malley, Tom 2002. "Media History and Media Studies: aspects of the development of the study of media history in the UK 1945–2000". *Media History* vol. 8, 2/2002, 155–173.
- Paget, Derek 1990. *True Stories? Documentary drama on radio, screen and stage*. Manchester: Manchester University Press.
- Pajala, Mari 2006. *Erot järjestykseen! Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Palin, Tutta 2001. "Järnefeltin suomalaismieliset mallit". Teoksessa Anssi Mäkinen, Rakel Kallio, Veikko Kallio (toim.) *Pinx. Maalaus-taide Suomessa. Arki ja Pyhäpuvussa*. Porvoo: Weilin + Göös.
- Pantti, Mervi 1998. *Kaikki muuttuu... Elokuvakulttuurin jälleenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Turku: Suomen elokuva-tutkimuksen seura.
- Pantti, Mervi 2000. "Kansallinen elokuva pelastettava". *Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen*

- elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 774, Suomen elokuva-arkiston julkaisuja. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pearson, Raymond 1999. "History and historians in the service of nation-building". Teoksessa Michael Branch (ed.) *National History and Identity. Approaches to the Writing of national History in the North-East Baltic Region Nineteenth and Twentieth Centuries*. Studia Fennica Ethnologica 6. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Peirce, Charles S. 2001. *Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia*. Suomentanut Markus Lång. Tampere: Vastapaino.
- Peltonen, Matti 2002. *Remua ja ryhtiä. Alkoholiolot ja tapakasvatus 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Peltonen, Ulla 2003. "Vuoden 1918 muistot". Teoksessa Arja Kervanto-Nevalinna ja Laura Kolbe (toim.) *Suomen kulttuurihistoria Osa 3. Oma maa ja maailma*. Helsinki: Tammi.
- Perrot, Michelle (ed.) 1990. *A History of Private Life. IV From the Fires of Revolution to the Great War*. Cambridge Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Perrot, Michelle 1990. "The Family Triumphant". Teoksessa Michelle Perrot (ed.) *A History of Private Life. IV From the Fires of Revolution to the Great War*. Cambridge Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Pidduck, Julianne 2004. *Contemporary Costume Film. Space, Place, and the Past*. London: BFI Publishing.
- Pietilä, Veikko 1997. *Joukkoviestintätutkimuksen valtateillä: Tutkimusalueen kehitystä jäljittämässä*. Tampere: Vastapaino.
- Pirinen, Kauko 1983. "Yksilön ja hänen yhteisönsä suhde Pentti Renvallin historiankirjoituksessa". *Historiallinen Aikakauskirja* vol. 81, 2/1983, 94–99.
- Pollock, Griselda 1980. "Artists Mythologies and Media Genius, Madness and Art History". *Screen* 21/1980, 57–96.
- Ponce de Leon Charles L. 2002. *Self-Exposure: Human-Interest Journalism and the Emergence of Celebrity in America, 1890–1940*. Chapel Hill NC: University of North Carolina Press.
- Popular Memory Group 1982. "Popular memory: theory, politics, method". Teoksessa Johnson Richard, McLennan Gregor, Schwarz Bill, Sutton David (eds.) *Making Histories. Studies in history-writing and politics*. London: Hutchinson.
- Propp, Vladimir 1998. *Morphology of the Folktale*. 14. painos, toinen, tarkistettu versio. Austin: University of Texas Press.
- Pulkkinen, Tuija 1987. "Snellmanin kansallishenki". Teoksessa *Suomen historia 5 -Kansallisen heräämisen aika*, 2. painos. Espoo: Weilin&Göös.
- Pulkkinen, Tuija 2006. "J.V. Snellman poliittisena ajattelijana". Teoksessa Ilkka Niiniluoto & Risto, Vilkkio (toim.) *J.V. Snellman – filosofi ja valtio-oppinut*. Helsinki: Suomen Filosofinen Yhdistys ry.
- Punter, David 1980. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London, New York: Longman.
- Radstone, Susannah 1995. "Cinema/memory/history". *Screen* vol. 36, 1/Spring 1995, 34–47.
- Rahikainen, Klaus 1982. "Suurmiehet Suomen historian oppikirjoissa itsenäisyyden aikana". Teoksessa Pauli Manninen (toim.) *Suurmiehistä julkikkisiin. Keitä he ovat, kuka heitä tarvitsee, mihin heitä käytetään?* Historiallisen Yhdistyksen julkaisuja n:o 1. Helsinki: Historiallinen yhdistys.
- Rahikainen, Esko 2009. *Impivaaran kaski. Aleksis Kivi kirjallisuutemme korvenraivaajana*. Suo-

- men Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1229. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rajala, Panu 2008. *Unio mystica. Mika Waltarin elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.
- Raninen-Siiskonen, Tarja 1999. *Vieraana omalla maalla. Tutkimus karjalaisen siirtoväen muis-telukerronnasta*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 766. Helsinki: SKS.
- Rantanen, Terhi 1996. "Miten historia katosi suoma-laisesta viestinnän tutkimuksesta. Sanoma-lehtiopista tiedotusoppiin." *Tiedotustutkimus* vol. 19, 1/1996, 40–52.
- Reitala, Aimo 1984. "Historiakuva". *Historiallinen aikakauskirja* vol. 82, 4/1984, 314–319.
- Reitala, Aimo 1982. "Kuvataide". Teoksessa Päiviö Tommila, Aimo Reitala, Veikko Kallio (toimituskunta) *Suomen kulttuurihistoria III*. Porvoo: WSOY.
- Reitala, Heta ja Heinonen, Timo 2001. "Dramati-soitua todellisuutta". Teoksessa Reitala Heta ja Heinonen Timo (toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1991. *Kertomuksen poetiikka*. Suomentanut Auli Viikari. Tietolipas 123. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Rosen, Philip 2001. *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rosenstone, Robert 1995. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press.
- Rosenstone, Robert 1999. "Reflections on history in images/history in words". *Screening the Past* verkkojulkaisu <<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/>>, 16.4.1999. Alun perin julkaistu *American historical review* vol. 93, 5/December 1988, 1173–1186.
- Rouhiainen, Pirkko 1974. "Historian koulukirjat poliittisen mielipiteen muodostajina maailmansotien välisenä aikana". *Historiallinen Aikakauskirja* 4/1974, 298–311.
- Rüsen, Jörn 1994. *Historische Orientierung. Über die Arbeit des geschichtsbewusstseins, sich in der Zeit zurechtzufinden*. Köln, Wimar, Wien: Böhlau Verlag.
- Rüsen Jörn 2005. *History. Narration – Interpretation – Orientation*. New York: Berghahn Books.
- Räsänen, Riitta 1989. "Kotiseutualue ja kotiseutuliike suomalais-kansallisessa prosessissa". Teoksessa Teppo Korhonen & Matti Räsänen (toim.) *Kansa kuvastimessa. Etnisyys ja identiteetti*. Tietolipas 114. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saarenmaa, Laura 2010. *Intiimin äänet. Julkisuus-kulttuurin muutos suomalaisissa ajanvietelehdissä 1961–1975*. Tampere: Tampere University Press.
- Salmenhaara, Erkki 1995. "Romantiikka ja bieder-meier". Teoksessa Fabian Dahlström & Erkki Salmenhaara *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan: keskiaika – 1899*. Porvoo: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki 1996. *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta 1885–1918*. Porvoo: WSOY.
- Salmi, Hannu 1991. "Ilmari Unho. Suomi-Filmin monitoimimies". *Filmihullu* 6/1991, 18–25.
- Salmi, Hannu 1993. *Elokuva ja historia*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Salmi, Hannu 1996a. "Elokuva, mentaliteetti ja suomalaisuus". Teoksessa Pekka Laaksonen ja Sirkka-Liisa Mettomäki (toim.) *Olkaamme siis suomalaisia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Salmi, Hannu 1996b. "Spektaakkeli monumenttina". *Filmihullu* 5/1996, 10–15.
- Salmi, Hannu 1999. *Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turun yliopiston

- historian laitoksen julkaisuja n:o 55. Turku: Turun yliopisto.
- Salmi, Hannu 2001a. "Menneisyyskokemuksesta hyödykkeisiin – historiakulttuurin muodot". Teoksessa Jorma Kalela & Ilari Lindroos (toim.) *Jokapäiväinen historia*. Helsinki: SKS.
- Salmi, Hannu 2002. *Kadonnut perintö. Näytelmä-elokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Samuel, Rafael 1994. *Theatres of Memory. Volume I: Past and Present in Contemporary Culture*. London, New York: Verso.
- Salokangas, Raimo 2002. "Media History Becomes Communication history – or Cultural History". *Nordicom Review* 1–2 /2002, 101–105.
- Salokangas, Raimo 2005. "Mediahistorian tutkimuskohdetta etsimässä. Aatehistorian materiaalista kohti viestintähistoriaa." *Historiallinen Aikauskirja* vol. 103, 4 /2005, 483–492.
- Sarjala, Jukka 2007. *Salonkien aaveet. Varhaisin kauhuromantiikka Suomen kirjallisuudessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1141. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saukkonen, Pasi 1998. "Porvari ja talonpoika. Kansanluonteen 'kansa' Zachris Topeliuksella ja Robert Fruinilla". Teoksessa Marja Keränen (toim.) *Kansallisvaltion kielioppi*. SoPhi 28. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Savolainen, Matti 1992. "Gotiikka eilen ja tänään". Teoksessa Matti Savolainen & Päivi Mehtonen (toim.) *Haamulinna perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Savolainen, Tarja. *Jäämereltä Cannesiin. Naiset elokuvaohjaajina Suomessa ennen vuotta 1962*. Viestinnän julkaisuja 7. Helsinki: Helsingin yliopisto, viestinnän laitos.
- Schwartz, Vanessa R. 1994. "Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The Public Taste for Reality in Fin-de-Siècle Paris". Teoksessa Linda Williams (eds.) *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Sergeant, Amy 2002. "The content and the form: invoking 'pastness' in three recent retro films. Teoksessa Claire Monk and Amy Sergeant (eds.) *British Historical Cinema*. London: Routledge.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010. "Kalevalainen ja historiallinen näytelmä suomalaisuuden rakentajana". Teoksessa Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen (toim.) *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: Like.
- Scannell, Paddy 1996. "Historia, mediat ja viestintä." *Tiedotustutkimus* vol. 19, 1/1996, 4–18.
- Scannell, Paddy 2002. "History, media and communication." Teoksessa Klaus Bruhn Jensen (ed.) *A Handbook of Media and Communication Research. Qualitative and quantitative methodologies*. London: Routledge.
- Schwarz, Bill 2004. "Media Times/historical times." *Screen* vol. 25, 2/Summer 2004, 93–105.
- Sedergren, Jari 1999. *Filmi poikki. Poliittinen elokuva-sensuuri Suomessa 1939 – 1947*. Bibliotheca Historica 39. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Sedergren, Jari 2006. *Taistelu elokuvasesensuurista. Valtiolaisen elokuvatarkastamon historia 1946–2006*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1069. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Simonsuuri, Lauri 1984. *Kotiseudun tarinoita*. 2. painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Smeds, Kerstin 1989. "Joukkotapahtumat ja Suomi-identiteetti". Teoksessa Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kirstin Smeds & Henrik Stenius (toim.) *Kansa liikkeessä*. 2. painos. Helsinki: Kirjayhtymä.

- Smith, Murray 1995. *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Sobchack, Vivian 1996. "The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event". Teoksessa Vivian Sobchack (ed.) *The Persistence of History. Cinema, television and the Modern Event*, London: Routledge.
- Soila, Tytti 2009. "Introduction". Teoksessa Tytti Soila (ed.) *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema*. New Barnet, UK: John Libbey Publishing.
- Sorlin, Pierre 1980. *The Film in History. Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell.
- Spiegel, Lynn 1992. *Make Room for TV. Television and the family ideal in postwar America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Stacey, Jackie 2003. *Star Gazing. Hollywood cinema and female spectatorship*. Third edition. London: Routledge.
- Steiger, Janet 1985. "The Hollywood mode of production to 1930". Teoksessa David Bordwell, Janet Steiger & Kristin Thompson *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London, Melbourne & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Staiger, Janet 1992. *Interpreting Film. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Stam, Robert 2000. *Film Theory: An Introduction*. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- Stetz, Margaret D. 2000. "Oscar Wilde at the Movies: British Sexual Politics and *The Green Carnation* (1960)". *Biography. An International Quarterly* 1/Winter 2000, 90-107.
- Stevens, Donald F. 1999. *Based on the true story: Latin American history at the movies*. Wilmington: Scholarly Resources.
- Strauven, Wanda 2007. "Introduction to an Attractive Concept". Teoksessa Wanda Strauven (ed.) *Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Sturken, Marita 1997. *Tangled memories. The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Sturken, Marita 2008. "Memory, consumerism and media: Reflections on the emergence of the field". *Memory Studies* vol. 1 1/2008, 73-78.
- Sulkunen, Irma 1989a. "Naisten järjestäytyminen ja kaksijakoinen kansalaisuus". Teoksessa Risto Alapuro, Ilkka Liikanen, Kerstin Smeds, Henrik Stenius (toim.) *Kansa liikkeessä*. 2. painos. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Sulkunen, Irma 1989b. *Naisen kutsumus. Miina Sillanpää ja sukupuolten maailmojen erkaantuminen*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Suomela, Susanna 2003. "Teemasta ja sen tutkimuksesta". Teoksessa Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Tietolipas 174. 2. painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Suutala, Maria 1986. "Luonto ja kansallinen itsekäsitys. Runeberg, Topelius, Lönnrot ja Snellman suomalaisen luontosuhteen kuvaajina". Teoksessa Juha Manninen ja Ilkka Patoluoto (toim.) *Hyöty, sivistys, kansakunta. Suomalaisista aatehistoriaa*. Oulu: Kustannus Oy Pohjoinen.
- Syväoja, Hannu 1984. *Suomalainen historiallinen romaani 1929-1948. Aiheiden aatteiden, henkilökuvauksen ja vastaanoton tarkastelua*. Painamaton kotimaisen kirjallisuuden lisensiaatintutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Tarjamo, Kerttu 2006. "Kansakunnan tulevaisuutta pelastamassa". Teoksessa Petri Karonen & Kerttu Tarjamo (toim.) *Kun sota on ohi. Sodasta selviytymisen ongelmia ja niiden*

- ratkaisumalleja 1900-luvulla. Historiallinen Arkisto 124. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tasker, Yvonne 2004. "Introduction. Action and adventure cinema". Teoksessa Yvonne Tasker (ed.) *Action and Adventure Cinema*. London & New York: Routledge.
- Taylor, Henry M. 2002. *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Zürcher filmstudien 8. Marburg: Schüren.
- Taylor, Richard 1993. "Red stars, positive heroes and personality cults". Teoksessa Richard Taylor & Derek Spring (eds.) *Stalinism and Soviet Cinema*. London Routledge.
- Tilli, Jouni 2009. "Tiloja, linjauksia, retoriikkaa – historiapolitiikan ulottuvuuksia". *Historiallinen Aikakauskirja* 3/2009, 280–287.
- Todorov, Tzvetan 1975. *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard, org. *Intoroduction à la littérature fantastique* 1970. Cornell: Cornell University Press.
- Todorov, Tzvetan 1977. *Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard, org. *La Poétique de la prose* 1971. Oxford: Basil Blackwell.
- Todorov, Tzvetan 1981. *Introduction to Poetics*. Trans. Richard Howard, org. *Qu'est-ce que le structuralisme: Poétique* 1968/1973. Brighton: The Harvester Press.
- Thomson, David 1978. "The Invasion of the 'Real' People". *Sight and Sound* vol. 47, 1/Winter 1977/1978, 18–22.
- Thompson, Kristin & Bordwell David 2003. *Film History. An Introduction*. 2. ed. New York: McGraw-Hill, University of Wisconsin-Madison.
- Tibbetts, John C. 2005. *Composers in the Movies. Studies in Musical Biography*. London: Yale University Press.
- Tiusanen, Timo 1969. *Teatterimme hahmottuu*. Näyttämötaiteemme kehitystä kansanrunoudesta itsenäisyyden ajan alkuun. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Tommila, Päiviö 1989a. "Mitä oli olla suomalainen 1800-luvun alkupuolella". Teoksessa Päiviö Tommila ja Maritta Pohls (toim.) *Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia*. Kuopio: Kustannuskiila Oy.
- Tommila, Päiviö 1989b. *Suomen historiankirjoitus. Tutkimuksen historia*. Porvoo: WSOY.
- Tommila, Päiviö (toim.) 1998. *Historiantutkijan muotokuva*. Käsikirjoja 17:2. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Toplin, Robert Brent 2002. *Reel History. In Defense of Hollywood*. Lawrence: University Press of Kansas.
- Tosh, John 2008. *Why History Matters?* Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Turunen, Harri 2004. *Suomalainen kotiseutuliike 1945–2000*. Suomalaisen Kirjallisuuden seuran toimituksia 982, Suomen Kotiseutuliiton julkaisuja A:9. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Turunen, Risto 1999. "Kansallisuuden uudet tulkinat Suomessa toisen maailmansodan jälkeen". Teoksessa Tero Koistinen, Piret Kruuspere, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.) *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*. Suomalaisen Kirjallisuuden seuran toimituksia 755. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Turunen, Risto 2003. *Uhon ja armon aika. Suomalainen kirjallisuusjärjestelmä, sen yhteiskuntasuhteet ja rakenteistuminen vuosina 1944–1952*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja n:o 31. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Tweg, Sue 2000. "Not the Full Story: Representing Ruth Ellis". *Biography. An International Quarterly* 1 (Winter) 2000, ss. 1–28.

- Urry, John 1990. *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage Publications.
- Uusitalo, Kari 1965. *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896–1963*. Helsinki: Otava.
- Uusitalo, Kari 1975. *Lavean tien sankarit. Suomalaisen elokuva 1931–1939*. Helsinki: Otava.
- Uusitalo, Kari 1977. *Ruutia, riitoja, rakkautta. Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940–1948*. Helsinki: Suomen elokuvaseätiö.
- Uusitalo, Kari 1978. *Hei, rillumare! Suomalaisen elokuvan mimmiteollisuusvuodet 1949–1955*. Helsinki: Suomen elokuvaseätiö.
- Uusitalo, Kari 1992a. ”Suomalainen elokuvatuotanto 1942–1947. Taustaa ja tosiasioita. Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia* 3. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Uusitalo, Kari 1992b. ”Suomalainen elokuvatuotanto 1948–1952. Taustaa ja tosiasioita.” Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia* 4. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Uusitalo, Kari 1994. *Kuvaus – kamera – käy! Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy*. Pieksämäki: Suomen Elokuvatutkimuksen Seura, Kirjastopalvelu.
- Uusitalo, Kari 1995. ”Suomalainen elokuvatuotanto 1936–1941. Taustaa ja tosiasioita.” Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia* 2. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Vainikkala, Erkki 1993. ”Jälkisanat”. Teoksessa Roland Barthes *Tekstin hurma*. Tampere: Vastapaino.
- White, Hayden 1975. *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Johns Hopkins Paperback edition. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- White, Hayden 1978. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. London: The John Hopkins University Press.
- White, Hayden 1996. ”The Modernist Event”. Teoksessa Vivian Sobchack (ed.) *The Persistence of History. Cinema, television and the Modern Event*, London: Routledge.
- White, Hayden 1999. ”AHR Forum: Historiography and Historiophoty”. *Screening the Past* verkkojulkaisu <<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/>>, 16.4.1999. Alun perin julkaistu *American historical review* vol. 93, 5/ December 1988, 1193–1200.
- Viikari, Auli 1992. ”Ei kenenkään maa. 1950-luvun topologiaa”. Teoksessa Anna Makkonen (toim.) *Avoim ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 567. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Williams, Alan 1984. ”Is A Radical Genre Criticism Possible”. *Quarterly Review of Film Studies* vol 9, 2/Spring 1984, 121–125.
- Williams, Linda 2001. *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O.J. Simpson*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Williams Raymond 1990. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. 4. uudistettu painos. London: Fontana Press.
- Wilson, William A. 2008. ”Sata vuotta Kalevalan juhlintaa”. Teoksessa Ulla Pielä, Seppo Knuutila & Pekka Laaksonen (toim.) *Kalevalan kulttuurihistoriaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1179. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Vincendeau, Ginette 2004. ”The Art of Spectacle: The Aesthetics of Classical French Cinema”. Teoksessa Michael Temple & Michael Witt (eds.) *The French Cinema Book*. London: BFI Publishing.
- Villstrand, Nils Erik 2006. ”Kielirikka vapauden illonmaljassa – Vapaussodan aloittamisen muistopäivä Vaasassa vuosina 1919–1938”.

- Teoksessa Petri Karonen & Kerttu Tarjamo (toim.) *Kun sota on ohi. Sodasta selviytymisen ongelmia ja niiden ratkaisumalleja 1900-luvulla*. Historiallinen Arkisto 124. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Witte, Karsten 1993. "Film in Nationalsozialismus". Teoksessa Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Prinzler *Geschichte des Deutschen Films*. Stuttgart: Metzler.
- Wollen, Peter 1972. *Signs and Meaning in the Cinema*. 3. painos. London: Secker and Warburg & the British Film Institute.
- Wyke, Maria 2001. "Projecting Ancient Rome". Teoksessa Marcia Landy (ed.) *The Historical Film. History and Memory in Media*. Alun perin ilmestynyt teoksessa Maria Wyke *Projecting the Past* 1997. London: The Athlone Press.
- Ylikangas, Heikki 2005. *Härmän häijyt ja Kauhavan herra. Kuvaus puukkojunkkarien ja virkavalan välisestä yhteenotosta 1860-luvun lopulla*. Uusintapainos vuonna 1974 ilmestyneestä kirjasta. Helsinki: Otava.
- Xavier, Ismail 2001. "Black God White Devil: The Representation of History". Teoksessa Landy Marcia (ed.) *The Historical Film. History and Memory in Media*. Alun perin ilmestynyt teoksessa *Brazilian Cinema* ed. Randal Johnson and Robert Stam 1982. London: The Athlone Press.

VERKKOLÄHTEET

- Elonet. <www.elonet.fi>, tarkistettu 5.2.2010.
- Ilona, teatterin esitystietokanta.
<<http://212.213.117.18/>>, tarkistettu 18.5.2010.
- Reino Helismaa. Populaarimusiikin museo
<<http://www.pomus.net/001430>>, tarkistettu 24.5.2010.
- Suomen evankelisluterilainen kirkko. Virsikirja
<<http://evl.fi/Virsikirja.nsf/Etusivu?OpenPage>>
tarkistettu 28.10.2010.

- Suomen elokuvasäätiö. <<http://www.ses.fi>>, tarkistettu 18.5.2010.
- Suuret suomalaiset. <<http://yle.fi/suuretsuomalaiset/>>, tarkistettu 18.5.2010.
- J. Alfred Tanner. Populaarimusiikin museo
<<http://www.pomus.net/001456>>, tarkistettu 24.5.2010.
- Topelius Zacharias 1854. *Sylvias visor*. eTopelius
<www.sls.fi/topelius/digital_poesi.html>, tarkistettu 24.5.2010.
- Viljo Vesterinen. Populaarimusiikin museo
<<http://www.pomus.net/001540>>, tarkistettu 24.5.2010

ELOKUVAT

- Elinan surma (Klaus Kurck och liten Elin)*/ Jäger-Filmi.
Tuotanto: Kurt Jäger. Käsikirjoitus: Vilho Heinämies, Kalle Kaarna. Ohjaus: Kalle Kaarna.
Kuvaus: Armas Fredman. Äänitys: Kurt Jäger. Leikkaus: Kalle Kaarna. Lavastus: Kalle Kaarna, Armas Fredman. Puvustus: Kalle Kaarna. Musiikki: Tapio Ilomäki. Näyttelijät: Santeri Karilo, Hilka Helinä, Ella Eronen, Kalevi Mykkänen, Teuvo Puro, Kaarlo Saarnio, Helmi Lindelöf, Valter Tuomi, Leevi Linko, Maija-Liisa Fredman. Tarkastuspäivä: 2.9.1938/verovapaa/ k 16. Ensi-ilta: 4.9.1938 Helsinki.
- Simo Hurtta (Simo Hurtta)*/ Jäger-Filmi. Tuotanto: Kurt Jäger. Käsikirjoitus: Vilho Heinämies, Kalle Kaarna. Ohjaus: Roland af Hällström. Kuvaus: Konstantin Märskä. Äänitys: Kurt Jäger. Leikkaus: Tapani Ilomäki. Lavastus: Armas Rauhamies. Musiikki: Tapio Ilomäki. Näyttelijät: Santeri Karilo, Aili Tikka, Hanne Veivo, Urho Somersalmi, Teuvo Puro, Hugo Hytönen, Aune Kemppainen. Tarkastuspäivä: 6.9.1940/ verovapaa/ k 16. Ensi-ilta: 29.9.1940 Helsinki.

Runon kuningas ja muuttolintu (Skaldekonungen och flyttfågeln)/ Suomen Filmiteollisuus. Tuotanto: T.J. Särkkä. Käsikirjoitus: Elsa Soini, Toivo Särkkä. Ohjaus: Toivo Särkkä, Yrjö Norta. Kuvaus: Marius Raichi, Theodor Luts. Äänitys: Kurt Vilja, Yrjö Norta. Leikkaus: Armas Vallasvuo. Lavastus: Ossi Elstelä. Puvustus: Bure Litonius. Musiikki: Martti Similä. Näyttelijät: Eino Kaipainen, Ansa Ikonen, Anni Hämäläinen, Ossi Elstelä, Elsa Rantalainen, Laila Rihte, Jalmari Rinne, Topo Elonperä, Siiri Angerkoski, Sointu Kouvo, Unto Salminen, Irja Elstelä, Kalle Rouni, Evald Terho, Artturi Laakso. Tarkastuspäivä: 2.10.1940/ verovapaa/ sallittu lapsille. Ensi-ilta: 6.10.1940 Helsinki.

Ballaadi (Ballad)/Suomen Filmiteollisuus. Tuotanto: T.J. Särkkä. Käsikirjoitus: Erik Dahlberg. Ohjaus: Toivo Särkkä. Kuvaus: Marius Raichi. Äänitys: Georg Brodén. Leikkaus: Armas Vallasvuo. Lavastus: Ossi Elstelä. Puvustus: Bure Litonius, Fiinu Autio. Musiikki: Nils-Eric Fougstedt. Näyttelijät: Thure Bahne, Maaria Eira, Arvi Tuomi, Aino Lohikoski, Toini Vartiainen, Yrjö Tuomi, Esko Vettenranta, Risto Veste, Kalle Rouni, Eino Kaipainen, Topo Leistelä. Tarkastuspäivä: 11.2.1944/ 25%/ sallittu lapsille. Ensi-ilta: 13.2.1944 Helsinki.

”Minä elän” (”Jag lever”)/ Suomi-Filmi. Tuotanto: Risto Orko. Käsikirjoitus: Elsa Soini. Ohjaus: Ilmari Unho. Kuvaus: Uno Pihlström. Äänitys: Hugo Ranta. Leikkaus: Elle Hongisto. Lavastus: Erkki Siitonen. Musiikki: Tauno Pylkkänen. Näyttelijät: Rauli Tuomi, Matti Kivi, Anni Aitto, Kaarlo Aavajoki, Helge Rannin, Leo Riuttu, Heino Turkko, Topo Leistelä, Arvi Tuomi, Matti Pihlaja, Hilka Helinä, Eero Kilpi, Kalle Rouni, Salli Karuna, Emil

Saarinen. Tarkastuspäivä: 3.10.1946/ verovapaa/ sallittu lapsille. Ensi-ilta: 10.10.1946 Helsinki.

Talouselämämme uranuurtajia Antti Ahlström 1827-1896/ Suomi-Filmi. Käsikirjoitus: Holger Harrivirta, taustatyö Hans Kutter. Ohjaus: Holger Harrivirta. Kuvaus: Unto Kumpulainen. Näyttelijät: Unto Salminen, Emma Väänänen. Tarkastuspäivä: 12.11.1948. Ensi-ilta: 17.11.1946 Helsinki.

Ruusu ja kulkuri (Rosen och vagabonden)/ Suomi-Filmi. Tuotanto: Risto Orko. Käsikirjoitus: Lauri Lamminmäki. Ohjaus: Ilmari Unho. Kuvaus: Uno Pihlström. Äänitys: Hugo Ranta. Leikkaus: Yrjö Haapanen. Lavaustus: Erkki Siitonen. Musiikki: Ahti Sonninen. Näyttelijät: Unto Salminen, Hilka Helinä, Marja Korhonen, Valtteri Virmajoki, Uno Wikström, Helge Rannin, Leo Riuttu, Aino Mantsas, Ekke Hämäläinen, Salli Karuna. Tarkastuspäivä: 4.11.1948/ verovapaa/ sallittu lapsille. Ensi-ilta: 5.11.1948 Helsinki.

Orpopojan valssi (På livets landsväg)/Suomen Filmiteollisuus. Tuotanto: T.J. Särkkä. Käsikirjoitus: Inkeri Marjanen. Ohjaus: Ville Salminen. Kuvaus: Kalle Peronkoski. Äänitys: Taisto Lindegren. Leikkaus: Armas Vallasvuo. Lavastus: Ville Salminen. Musiikki: Alfred Tanner, Harry Bergström. Näyttelijät: Sakari Halonen, Eija Inkeri, Aku Korhonen, Jalmari Parikka. Tarkastuspäivä: 20.10.1949/ 25%/ sallittu. Ensi-ilta: 21.10.1949 Lahti.

Tanssi yli hautojen (Dansen över gravarna)/Suomen Filmiteollisuus. Tuotanto: T.J. Särkkä. Käsikirjoitus: Mika Waltari. Ohjaus: Toivo Särkkä. Kuvaus: Kalle Peronkoski. Äänitys: Kurt

Vilja. Leikkaus: Armas Vallasvu. Lavastus: Karl Fager. Puvustus: Fiinu Autio, Ahti Yrjölä, Bure Litonius. Musiikki: Nils-Erik Fougstedt. Näyttelijät: Leif Wager, Eila Peitsalo, Ossi Korhonen, Siiri Angerkoski, Mauri Jaakkola, Arvo Lehesmaa, Tyyne Haarla, Emma Väänänen, Rauha Rentola. Tarkastuspäivä: 10.8.1950/ vv/ sallittu. Ensi-ilta: 11.8.1950 Helsinki.

Hallin Janne (Hallin Janne)/Fenno-Filmi. Tuotanto: Mauno Mäkelä. Käsikirjoitus: Viljo Hela. Ohjaus: Roland af Hällström. Kuvaus: Esko Töyri. Äänitys: Gösta Salminen. Leikkaus: Tapio Ilomäki. Lavastus: Leo Lehto. Musiikki: Tapio Ilomäki. Näyttelijät: Helge Herala, Rauha Rentola, Eeva-Kaarina Volanen, Laila Jokimo, Harri Sinijärvi, Elvi Saarnio, Aarne Line, Anja Kola, Eero Leväluoma, Åke Lindman, Sven Relander, Eino Kaipainen. Tarkastuspäivä: 31.8.1950/ 15%/ k 16. Ensi-ilta: 8.9.1950 Helsinki.

Härmästä poikia kymmenen (Österbottniskt blod)/Suomi-Filmi. Tuotanto: Risto Orko. Käsikirjoitus: Artturi Leinonen. Ohjaus: Ilmari Unho. Kuvaus: Eino Heino. Äänitys: Hugo Ranta. Leikkaus: Armas Laurinen. Lavastus: Ville Hänninen. Musiikki: Ahti Sonninen. Näyttelijät: Tauno Palo, Yrjö Kantoniemi, Kalervo Nissilä, Kalle Kirjavainen, Jussi Oksa, Hilikka Helinä, Kauko Helovirta, Tellervo Vasa, Helmi Kujala. Tarkastuspäivä: 12.9.1950/ verovapaa/ k 12. Ensi-ilta: 15.9.1950 Helsinki.

Tytön huivi (Flickorna kring Affu)/Suomen Filmiteollisuus. Tuotanto: T.J. Särkkä. Käsikirjoitus: Inkeri Marjanen, Ville Salminen. Ohjaus: Ville Salminen. Kuvaus: Kalle Peronkoski. Äänitys: Yrjö Saari. Leikkaus: Armas Vallasvu. Lavastus: Ville Salminen. Musiikki:

Harry Bergström. Näyttelijät: Sakari Halonen, Eija Inkeri, Assi Nortia, Toppo Elonperä, Eila Granberg, Fanni Halonen, Eila Halonen, Tuija Halonen, Marjatta Kallio. Tarkastuspäivä: 18.12.1951/ 15%/ sallittu. Ensi-ilta: 21.12.1951 Helsinki.

Mä oksalla ylimmällä (Jag gungar i högsta grenen)/Suomen Filmiteollisuus. Tuotanto: T.J. Särkkä. Käsikirjoitus: Walentin Chorell, Jack Witikka, alkuperäiskäsikirjoitus Erik Dahlberg. Ohjaus: Jack Witikka. Kuvaus: Marius Raichi. Äänitys: Taisto Lindegren. Leikkaus: Armas Vallasvu. Lavastus: Aarre Koivisto. Puvustus: Bure Litonius, Fiinu Autio. Musiikki: Nils-Erik Fougstedt. Näyttelijät: Martti Katajisto, Maaria Eira, Ture Ara, Kaarlo Halttunen, Helena Salenius, Ossi Korhonen, Laina Laine. Tarkastuspäivä: 27.4.1954/ vv/ sallittu. Ensi-ilta: 30.4.1954 Helsinki.

Säkkijärven polkka (Säkkijärves polka)/Fennada-Filmi. Tuotanto: Mauno Mäkelä. Käsikirjoitus: Kaarlo Nuorvala, Ville Salminen, Usko Kemppi. Ohjaus: Ville Salminen. Kuvaus: Pentti Lintonen. Äänitys: Gösta Salminen, Tuomo Kattilakoski. Leikkaus: Nils Holm. Lavastus: Ville Salminen. Musiikki: Harry Bergström. Näyttelijät: Sakari Jurkka, Marjatta Kallio, Ekke Hämäläinen, Santeri Karilo, Sasu Haapanen. Tarkastuspäivä: 6.9.1955/ 15%/ sallittu. Ensi-ilta: 9.9.1955 Helsinki.

KUVALÄHTEET

Kuvat Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, ellei toisin mainita.

Sivu 11, *Uutisaitta* 9/1950

Sivu 12, *SF-uutiset* 5/1940

- Sivut 63–64, *SF-uutiset* 5/1940
- Sivu 72, London Films
- Sivu 78, *Elokuvalukemisto* 10–11/1938
- Sivu 79, *Elokuva-Aitta* 17/1940
- Sivut 84–85, *SF-uutiset* 5/1940
- Sivu 87, *Uutisaitta* 7/1946
- Sivut 90–91, *Elokuva-Aitta* 2/1944
- Sivu 96, *Uutisaitta* 8/1950
- Sivu 107, *Uutisaitta* 8–9/1949
- Sivu 129, *Runon kuningas ja muuttolintu* 1940, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivu 133, *Ballaadi* 1944, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivu 149, *Hallin Janne* 1950, Fenno-Filmi Oy
- Sivu 166, *Mä oksalla ylimmällä* 1954, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivut 170–171, *Tytön huivi* 1951, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivu 176, *Elinan surma* 1938, Jäger Filmi Oy
- Sivu 179, *Elokuva-Aitta* 18/1946
- Sivut 183–184, *Uutisaitta* 7/1946
- Sivu 206, *Elinan surma* 1938, Jäger Filmi Oy
- Sivu 212, *Vapaa Sana* 11.10.1946
- Sivu 217, *Runon kuningas ja muuttolintu* 1940, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivut 220–221, *Runon kuningas ja muuttolintu* 1940, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivu 224, *"Minä elän"* 1946, Suomi-Filmi Oy
- Sivu 229, *Ruusu ja kulkuri* 1946, Suomi-Filmi Oy
- Sivu 232, Suomi-Filmi Oy
- Sivu 239, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivu 246, *Hallin Janne* 1950, Fenno-Filmi Oy
- Sivut 254–255, *Härmästä poikia kymmenen* 1950, Suomi-Filmi Oy
- Sivu 263, *Säkkijärven polkka* 1955, Fennada-Filmi Oy
- Sivu 267, *Mä oksalla ylimmällä* 1954, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivu 276, *"Minä elän"* 1946, Suomi-Filmi Oy
- Sivu 286, *"Minä elän"* 1946, Suomi-Filmi Oy
- Sivu 295, *Elokuva-Aitta* 24/1940
- Sivu 276, *"Minä elän"* 1946, Suomi-Filmi Oy
- Sivu 296, *Uutisaitta* 1/1949
- Sivu 310, *Simo Hurtti* 1940, Jäger Filmi Oy
- Sivu 313, *Runon kuningas ja muuttolintu* 1940, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivu 319, *Ballaadi* 1944, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivu 326–327, *Härmästä poikia kymmenen* 1950, Suomi-Filmi Oy
- Sivu 336, *Mä oksalla ylimmällä* 1954, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivut 342–343, *Uutisaitta* 11–12/1948
- Sivu 346–347, *Elokuva-Aitta* 12/1950
- Sivu 351, *Härmästä poikia kymmenen* 1950, Suomi-Filmi Oy
- Sivu 354, *Tanssi yli hautojen* 1950, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivu 354, Emanuel Thelning: *Porvoon valtiopäivien avajaiset*, 1809 (maalaus valmistui 1812), Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto
- Sivu 360, *Ballaadi* 1944, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivu 372, *Uutisaitta* 9/1950
- Sivut 378–379, *Elokuva-Aitta* 24/1940
- Sivu 381, *SF-uutiset* 5/1940
- Sivu 383, *Uutisaitta* 9/1943
- Sivu 387, *Uutisaitta* 1/1949
- Sivu 396, *"Minä elän"* 1946, Suomi-Filmi Oy
- Sivu 403, *Runon kuningas ja muuttolintu* 1940, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivu 419, Yrjö ja Martta Hirn: *Runeberg ja hänen maailmansa*, Otava 1937
- Sivu 424, *"Minä elän"* 1946, Suomi-Filmi Oy
- Sivu 431, *SF-Uutiset* 1/1944
- Sivu 437, *Ballaadi* 1944, Suomen Filmiteollisuus Oy
- Sivu 438, *Runon kuningas ja muuttolintu* 1940, Suomen Filmiteollisuus Oy

Summary

As if live before us – Finnish biographical films as popular historical culture 1937–1955

IN MY DOCTORAL DISSERTATION, *As if live before us. Finnish biographical films as popular historical culture 1937–1955*, I examine film as a producer, sustainer and reviser of the society's relation to the past through Finnish biographical films produced between 1937 and 1955. My study inquires what kind of historical culture the films produced in this particular period articulated. This question is based on the notion that a community's relation to its past, i.e. meanings and experiences stemming from the past, takes its shape in historical culture.

Today's culture has been described as a postmodern condition in which people's relation to the past has changed. There has been talk about the "disappearance of history", nostalgia or commodification of history. The role of the media is considered to be significant in all this. Both memory studies – an area of inquiry that has also gained ground in the field of media studies – and historians' discussions on historical culture or public history can be seen as a reaction to the postmodern society's "crisis" of history and memory. My research seeks to unite these two traditions. The concept of historical culture offers a means to understand how the relation to the past is materialized in culture. In media studies, memory emphasizes the community's collective memory based on the shared communication of its members, through which meanings and experiences are produced from the past. Central to this line of thought is that collective memory entails different forms of representation and expression.

In my dissertation, memory represents an area of cultural signification. This area encompasses meanings, experience, conceptions, and impressions

from the past. Cultural memory materializes in historical culture, within which it is sustained, revised and changed and where the meanings of the past are negotiated. I define the films I have studied as popular historical culture. In this way, the idea of 'popular' includes the notion of the mass audience, the negotiation of the place of biographical film in cultural hierarchy and the sensory experience which film as an audiovisual medium enables.

My study shows how film as historical culture – as a forum for reworking public articulations of the past – induced discussion already at earlier times. In the mid 20th century, during the expansion of the entertainment industry, film was seen both as an interesting possibility and a threat. This recurring debate shows that history is not disappearing but, instead, the relation to the past is in constant flux and an object of never-ending negotiation. It also shows how audiovisual media still retain their central role in defining the relation to the past.

I commit myself to the cultural studies' conception that meanings and experiences made possible by films do not solely reside in texts but are formed in the interplay between audience, text and context. Hence, any examination on the meanings of historical biographical films requires constructing the interpretations of contemporary audiences and contexts and outlining meanings and experiences through them. I have constructed three separate contexts in my study: film culture and production, the process of building the nation, and popular audiovisual historical culture. Instead of singular spectator experiences or meanings, I examine both the meanings and experiences provided by the films and their interpretative framings by "cross-reading" contexts, intermedially or intertextually film-related texts, contemporary public reception, and the films.

The following Finnish biographical films produced between the years 1937 and 1955 function as the base material for my study: *Elinan surma* (*Klas Kurck och liten Elin*, Jäger-Filmi 1938), *Simo Hurtta* (*Simo Hurtta*, Jäger-Filmi 1940), *Runon kuningas ja muuttolintu* (*Skaldekonungen och flyttfågeln*, Suomen Filmiteollisuus or SF 1940), *Ballaadi* (*Ballad*, SF 1944), "*Minä elän*" ("*Jag lever*", Suomi-Filmi 1946), *Ruusu ja kulkuri* (*Rosen och vagabonden*, Suomi-Filmi 1948),

Orpopojan valssi (*På livets landsväg*, SF 1949) and its sequel *Tytön huivi* (*Flickorna kring Affu*, SF 1951), *Hallin Janne* (Fenno-Filmi 1950), *Härmästä poikia kymmenen* (*Österbottnisk blod*, Suomi-Filmi 1950), *Tanssi yli hautojen* (*Dans över gravarna*, SF 1950), *Mä oksalla ylimmällä* (*Jag gungar i högsta grenen*, SF 1954) and *Säkkijärven polkka* (*Säkkijärvis polka*, Fennada 1955). The analysis of these films as belonging to the biographical film genre is not based on contemporaries' defining them, either beforehand or afterwards, as "biographical films". Instead, the films here analyzed share a dominant aesthetic device, namely, a real life person. Producers knowingly took advantage of the contemporary audiences' knowledge of the protagonist as a historical figure.

Between the years 1937 and 1955 biographical film, biopic, boomed in Finland. At the same time, Finnish society and culture underwent a radical change. The period of economic growth and political stability that had begun at the end of the 1930s was cut short by the Winter War and, after a brief interim peace, the Continuation War. Before and during the wars the growing Finnish film industry found it interesting and topical to draw their inspiration from the past. Varied forms of historical depictions were popular among audiences. National themes dominant in the historical culture of the day, such as ancient Finns and history's great men, were recognizable and caught people's interest. This nationally favorable subject matter increased the prestige of film productions and production companies, which in turn strengthened the companies' position both within the industry and culture at large. Historical film was also a testimony of a company's resources and professional skill. By doing a big biographical production, a film company demonstrated that its production level was state of the art and it could compete with foreign competitors.

After WWII and in the early 1950s, the combination of historical culture and film culture was not a straightforward matter anymore. While in the early 1940s historical biographical film was proof positive of a company's state of the art professionalism, a decade later the same historical subject matter was deemed increasingly backward. Especially the younger generation of film critics had a negative attitude to romantic depictions of the past. They yearned for topical societal themes and considered them as signs of quality in films. In

addition, changes in historical culture affected the situation. Nationalism had dominated the Finnish ideological landscape during the interwar period, but because of the changes in foreign and domestic policy after the war, it began to lose its sway. Debate over national culture and identity, and the need for redefining the past began in earnest. Suddenly it was not clear anymore how the nation's past should be portrayed, what exactly was publicly appropriate and how to address the audience.

Production companies approached the situation by emphasizing continuity. National history was still deemed a relevant and meaningful topic in films; however, the definition for 'national' changed to fit the times. The biopics were now headlined by characters of a different sort, e.g. popular artists and 'men of the people'. While before the war it had been the high-born, linguistically and socially monolithic nation that had appeared in the films, after the war it was the nation of common men and peasants. Simultaneously, the elevated nationalism of the earlier biopics descended to the level of local and everyday.

Central to Finnish biopics between the 1930s and the 1950s is that most of them narrate the nation's story through the story of an individual. Here the films realize a task considered typical for historical culture: the national identity is constructed through reflection on the collective past. The characters chosen to be the protagonists of the films were such who reflected the contemporaneously meaningful national values, or values that would be defined as such in the film. In short, a nationally significant main character shapes the story of the nation in the film. First, the development of the nation and the role of the individual take shape through the character's story. Second, the biographical film positions the individual and the community in their proper places. Man is a special individual; he is situated in public history. He remains aloof from community; he is above it and an object of admiration. The admiration of the community is particularly symbolized by women whose adulation in effect verifies the special nature of the protagonist. This special status demands that the main character relinquishes his private life and sacrifices himself for the community.

Two films that premiered at the turn of the decade and in 1950s, namely,

Hallin Janne and *Mä oksalla ylimmällä*, signify a change in the thematics. These films characterize the so-called modern biography genre where the point of interest lies in the individual's inner life, not in the national identity. On the other hand, the fading of the cycles of biographical films in the course of the 1950s indicates that the biographical story did not any longer hold the same central position in film production as it once did, whether or not it was the nation's past or an individual's problems that needed to be conveyed.

Although the historical biographical films conformed to the prevailing historical culture, the interplay between film and historical culture was not entirely trouble-free. Discussions concerning two film productions, one that featured the Finnish "national poet", J. L. Runeberg, as the main character (*Runon kuningas ja muuttolintu*) and the other featuring the Finnish "national author", Aleksis Kivi, ("*Minä elän*") serve as examples of how film companies were doubted as actors of historical culture. Critics were concerned about films misrepresenting the past or the disappearance of national values. Within the cultural elite, one production company in particular, Suomen Filmiteläisyys (SF) was seen as a representative of low-brow entertainment and thus inappropriate as an actor of historical culture. SF's way of representing the main character's private life through romances threatened the norms of decency and tried the boundaries between high- and low-brow historical culture.

By the 1950s, historical films were divided ever more clearly into serious depictions of the past, such as classic adaptations or war films, and lighter entertainment along the lines of adventures, costume dramas or musicals. The historical biographical films of the time did not any longer threaten the boundary between high and low; rather, the films were mostly seen as entertainment in which fiction was even desirable. The films and their public reception indicate that film culture, for its part, strengthened the division of historical culture into high (serious depictions of history) and low (historical depictions as fictitious entertainment).

As historical culture, biographical film aims to provide its viewers with a sense of experiencing the past for themselves. The biopics produced in the studio period made it possible to experience the past through the individual

character and his life story. The narrative and expressive means posit the spectator in relation to a historic figure. It is typical for the 1930s and early 1940s films that this relation to the character remains distant. Either the character is one-dimensional or the distance reflects a sense of respect or admiration, in which case the spectator's relation is constructed through a romantic female character, an "embracer" or "connective character" (ger. *Einkupplungsfigur*; fr. *embrayeur*). Simultaneously, the spectator is invited to be like an embracer, an admirer of this national 'monument', and to take part in the continuous saga of the nation from the past to the present. As the film characters became more psychological in nature in the late 1940s and the 1950s, they also shifted closer to the viewer. Through central imagining the spectator was able to experience the past together with the protagonist. It was possible, however, that the past brought on by the characters did not result in a solemn national saga but rather a personal experience, as in the last biographical films of the period in question, *Säkkijärven polkka* and *Mä oksalla ylimmällä*.

The sense of past, an affective engagement with the past, is crucial to the experience of historical biopics. I have examined the creation of the sense of the past with the help of two concepts in particular. They both express conventions typical of the films I have analyzed, namely, conventions that construct a sensory presence of the past. Spectacularization makes it possible to experience the past as something exciting, extraordinary and audiovisually enjoyable. The sense of idyllic heritage is based on audiovisually harmonious expression which enables experiencing the past as something pleasant and peaceful. What is interesting here is that the sense of idyllic heritage was significantly rarer than the sense of spectacle. Among the films I analyzed only *Runon kuningas ja muuttolintu* and *Ballaadi*, both of which premiered during the interim peace or the war, emphasized the sense of idyllic heritage.

Especially in the films produced at the beginning of the period here in question, sense of the past as a sensory experience is foregrounded in the historical characters or scenes stressing historical authenticity. I have interpreted the famous historical figures depicted in biopics as attractions, which, in line with early cinema, produce astonishment and pleasure by enlivening

the statuary of the past. According to critical reception, the experiences of attraction were more common when Finnish biopics were still a novelty and the characters depicted in them widely known.

Experiences of the past are enabled and constructed through narrative and expressive conventions and procedures common to film production. Various popular elements were attached to the biographical element in the biopic cycles I analyzed. These elements, like music, folklore, romance or star actors, affected the experiences of the past enabled by the films. The means to narrativizing life, models used in characterization, and conventional expressive methods, such as constructing authenticity, were often already familiar to the spectators from foreign and domestic films, or from other narrative and expressive forms. Familiar conventions formed an accessible, coherent whole out of the past.

Recurring conventions do not mean that the meanings and experiences offered by films were somehow stable. Conventions are, rather, interpretative horizons that frame meaning-making in films. Conventions themselves are always malleable and changing. By analyzing conventions, I emphasize the significance of the modes of cultural memory. Important is not only that which is remembered but how it is remembered. Film produces and sustains cultural memory in ways peculiar to it. This is why it is important to study a single medium and its particular modes of narration and expression. For its part, film studies helps to make sense of the diversity and special characteristics of historical culture and the position audiovisual media occupies in it.

Translation: Timo Kylmälä.

Henkilöhakemisto

Aaltonen, Esko 198
Aaltonen, Toini 131, 408
Aaltonen, Wäinö 190, 353, 423, 426
Affleck, Simo (Simo Hurtta) 15,
78, 80, 124, 125, 208
Affron, Charles 302–303, 492
Affron, Mirella Jona 302–303, 492
Agricola, Mikael 215
Ahlqvist, August 137, 138, 178,
226, 397, 428, 501
Ahlström, Antti 230
Ahtiainen, Pekka 198
Aleksanteri 1 15, 97, 150–152,
161–162, 235, 237–238, 272,
278, 284, 288, 289, 383–387,
389, 400, 436, 478, 491,
497
Allen, Robert 19, 54, 55
Alpi, Eero 58
Altman, Rick 27–29, 66, 68, 73,
75, 111
Anderson, Benedict 210
Anderson, Christopher 21
Angerkoski, Siiri 223, 502
Anssi, Jukka 16, 100, 101, 143,
172–173, 258, 272, 330–331,
453, 470,
Anttila, Aarne 415
Arwidsson, Adolf I. 238, 281
Bahne, Thure 89, 130–131, 132–133,
316, 318, 320, 344, 352, 474
Bal, Mieke 61

Barthes, Roland 358
Bazin, André 502
Bergbom, Kaarlo 302
Billig, Michael 244
Björkstén, Emilie 15, 82, 83, 86,
128, 130, 132, 159–160, 219,
240, 277, 283, 288, 289, 314,
344, 362, 374, 375–376, 380,
388, 389–390, 399–401,
405–407, 408–411, 414, 415,
422, 431, 449, 484, 491, 500,
505, 507
Björson, Bjørnstjerne 415
Blomberg, Erik 74, 194,
Bordwell, David 118, 307, 493
Braudy, Leo 118
Brooks, Peter 157–158
Brotherus, Greta 81
Brown, Tom 304–305, 320, 336
Bruhn, Jensenin Klaus 21
Burgoyne, Robert 50, 462
Castrén, Matthias A. 217, 218,
277, 491
Chopin, Frédéric 28, 82, 89
Chorell, Walentin 94
Chydenius, Antti 213
Comb, James 121
Comolli, Jean-Louis 367, 503
Curtin, Michael 21
Custen, George F. 26, 29–31, 33,
42, 65, 66, 122, 243, 273,
280, 290–291, 391, 430, 484
Cygnaeus, Fredrik 47, 138, 211,
216, 218, 225, 226, 318, 352
Dalhberg, Erik 89, 94, 344, 468
Diekn, Klaus Lydekenpoika 465
Donner, Jörn 199
Dyer, Richard 60–61, 115,
300–301, 370, 385, 386, 492
Edelfelt, Albert 353

Edelfelt, Berta 58, 83, 408, 420,
415, 422
Ehrenström, Johan A. 215, 508
Eira, Maaria 89, 94, 152, 316, 319,
320–321, 335, 371, 496
Ekman, Robert W. 353
Elina, (Elin, Klaus Kurjen
vaimo) 15, 78, 80, 124–125,
126–127, 174, 175–177, 205,
207, 272, 274, 361, 365, 465
Elonperä, Toppo 223
Elsaesser, Thomas 414, 430–431
Elstelä, Ossi 356
Erik xvi 97
Falkman, Hanna 130
Foucault, Michel 44
Foudila, Katri 140–141, 142,
162–163, 227, 232, 277–278,
279, 284, 324, 325, 398, 491
Fougstedt, Nils-Erik 496
Freud, Sigmund 165, 509
Gallén-Kallela, Akseli 190
Goethe, Johan W. von 415
Gomery, Douglas 19
Gramsci, Antonio 283
Granfelt, Otto Hj. 415
Green, Anna 39
Grönberg, Teemu 136
Gunning, Tom 359–360
Haapasalo, Kreetta 215
Haitto, Heimo 30
Hake, Sabine 48
Hall, Stuart 185
Halonen, Antti 234–235, 241
Halonen, Sakari 106, 108, 135–136,
348, 475
Hanneborg, Aurora 141, 163,
227–228, 229, 278, 398
Hansen, Miriam 42, 463
Hanson, Cynthia A. 121, 288

- Harper, Sue 35, 50, 465
 Hay, James 49
 Hedvall, Ruth 409
 Hegel, G. W. F. 48, 188, 483
 Helinä, Hilkka 146, 323, 324, 371, 396, 398, 466
 Helismaa, Reino 106, 108, 472
 Helovirta, Kauko 146
 Herala, Helge 103, 148, 149, 246, 348, 371,
 Higson, Andrew 203, 305–306, 435
 Hiltunen, Onni 201, 425, 430
 Hirn, Yrjö 415, 418,
 Hirvisieppä, Reino (Palmroth Reino W., Palle) 105, 106, 471
 Hirvonen, Kaarle 214–215, 234, 300, 508
 Hokka, Jenni 507
 Honka-Hallila, Ari 19
 Horn, Agneta 215
 Hornborg, Eirik 415
 Huhtamo, Erkki 21–22
 Humalisto, Tomi 498
 Hyrkkänen, Markku 55
 Häggglund, Adolf 469
 Hällström, Raoul af 310–311, 324, 372, 465
 Hällström, Roland af 102, 103, 245, 248, 251, 348, 349
 Iggers, Georg I. 20
 Ihonen, Markku 114
 Ikonen, Ansa 83, 86, 97, 312, 344, 370, 374–377, 379, 380, 385, 388, 389–390, 417, 436
 Ilmari, Wilho 423, 429, 512
 Isotalo, Antti 16, 100, 101, 142, 143–145, 172, 173, 243, 251, 253, 256, 257, 258–260, 272, 285, 291, 329, 330, 331, 345, 351, 353, 372, 373, 389, 397, 398, 445, 469–470, 497
 Jaakkola, Jalmari 193
 Jallinoja, Riitta 393–394
 Jokimo, Laila 103
 Jurkka, Eino 423
 Jurkka, Sakari 154, 155
 Jutikkala, Eino 193, 252
 Juurioja, Sakeus 281, 284
 Juva, Anu 61
 Juva, Einar W. 190
 Jäger, Kurt 70, 80, 464
 Järviluoma, Artturi 101, 253
 Kaarina Maununtytär 97, 98, 468
 Kaarna, Kalle 80, 206, 207, 208, 310, 341
 Kaipainen, Eino 83, 128–130, 134, 352, 370, 374, 377, 380, 385, 386, 387–388, 422, 449, 474, 505, 506
 Kalela, Jorma 42, 462
 Kallio, Kyösti 201
 Kallio, Marjatta 154
 Kansteiner, Wulf 40, 460
 Kantoniemi, Yrjö 143, 145
 Karamzin, Aurora 93, 215, 223, 508
 Karilo, Santeri 125, 466
 Karimo, Aimo 190, 196, 384
 Katajisto, Martti 152, 153, 335, 401
 Kauppinen, Eino 423, 427
 Kekkonen, Urho 211
 Ketola, Einari 105
 Kivi, Aleksis 15, 30, 32, 58, 82, 86, 87, 88, 93, 121, 137–139, 140, 142, 174, 177–178, 201, 211, 213, 214, 215, 224–226, 227, 228, 230, 232, 272, 274, 275, 277, 281, 285, 286, 288, 290, 323, 332, 338, 345, 348, 352, 353, 358, 364, 373, 385, 386, 388–389, 395–397, 399, 405, 412, 416, 417, 421, 422–423, 425, 426, 427–429, 430, 445, 467, 512
 Kivimäki, Ari 59
 Klein, Kerwin Lee 39
 Klinge, Matti 211
 Klinger, Barbara 53, 54, 55
 Koivunen, Anu 19, 46, 50, 53, 54, 257, 315, 375, 482
 Kola, Anja 103
 Korhonen, Aku 234, 423
 Korhonen, Arvi 193, 197, 198
 Korhonen, Marja 324, 325, 371
 Koskenniemi, Veikko A. 413, 423, 428, 429, 480, 510, 512
 Koskinen, Sylvi 309
 Kuhn, Annette 18, 19
 Kurjensaari, Matti 483
 Kurki, Klaus 15, 78, 124–126, 127, 174, 175–177, 205, 207–208, 272, 310, 361, 365, 445, 448, 465, 478
 Kutter, Hans 195, 222, 242, 244, 276, 325, 370, 480, 488, 496, 497
 Kuusinen, Otto Wille 197
 Kuusisto, Mauno 109, 459
 Kärjä, Antti-Ville 19
 Laakso, Uuno 423
 Laine, Kimmo 19, 30, 31, 49, 54, 68–70, 75, 194, 203, 210, 253, 257, 404, 418
 Lamminmäki, Lauri 233, 345
 Landsberg, Alison 46–47
 Landy, Marcia 49–50, 283, 392
 Larin-Kyösti (Larson, Kaarlo) 81, 104

- Laurila, Kaarle S. 404, 413, 510
 Lehesmaa, Arvo 234
 Lehtonen, Johannes V. 201, 415,
 423, 424, 427–429, 512
 Leino, Eino 58, 78, 79, 80, 141,
 208, 209, 211, 226–227, 272,
 309, 466
 Leinonen, Artturi 101, 248, 250,
 251, 252, 285, 345, 469
 Leistelä, Topo 352
 Leminen, Hannu 99
 Lenin, V. I. 49
 Linnanheimo, Regina 102
 Linsén, Gabriel 15, 94, 111,
 152–154, 155, 165–167, 265,
 266, 268, 269, 291–292, 336,
 364, 369, 400, 401, 446
 Lipsitz, George 46
 Litonius, Bure 344
 Lowenthal, Leo 121, 391, 464
 Luts, Theodor 314, 495
 Lönnqvist, Charlotta 138, 178,
 275–277, 395, 397, 427, 428,
 512
 Lönnrot, Elias 211, 213, 214, 217,
 218, 225, 277, 352, 483
 Man, Glenn 26
 Mannerheim, Carl G. 211, 483
 Manninen, Otto 415
 Marianpoika, Santeri (Santtu)
 149, 171
 Mattila, Juha (Hallin Janne) 16,
 58, 102–103, 111, 117, 136,
 147–150, 170–172, 244–245,
 246, 251, 291, 334, 338, 348,
 363, 446, 487
 Mattila, Sandra 149, 150, 171, 172
 Merikanto, Oskar 78, 93, 141,
 226, 266
 Mikkeli, Heikki 413, 480
 Monk, Claire 306, 435
 Montonen, Jussi 153, 269, 401
 Mäkelä, Mauno 102, 248, 348
 Mäkelä, Väinö 102
 Möllesvärd, Ulrika (Ulla) 15, 97,
 150, 151–152, 161–162, 237,
 238, 278, 284, 385, 389, 400
 Neale, Steve 29, 33–34, 339, 461
 Nenonen, Markku 20
 Nervander, Emil 138, 225
 Nevalainen, Juha 249, 358
 Nissilä, Kalervo 100, 143
 Nora, Pierre 45–46
 Nordberg, Leo 268
 Numers, Gustaf von 58, 78, 174,
 205,
 Ojanperä, Abraham (Aappo)
 15, 92, 93, 116, 140–142,
 162–163, 226–230, 232, 233,
 234, 272, 277–278, 279, 281,
 284, 288, 324, 325, 342–343,
 348, 358, 364, 398, 445, 482
 Oksa, Jussi 145
 Orko, Risto 86, 100, 248, 249,
 398, 424
 Ortega, y Gasset José 413, 510
 Ottelin, Eufrosyne Sofia (Sofi)
 219, 288, 314, 377, 388,
 405–406,
 Paasikivi, Juho K. 211
 Pacius, Fredrik 15, 32, 89, 90–91,
 116, 128, 130–132, 160–161,
 216–218, 222–223, 272, 274 ,
 277, 283–284, 288, 289, 316,
 317, 318–320, 321, 344, 352,
 399, 406–408, 445, 484,
 Pacius, Nina 130, 132, 161, 275,
 276–277, 284, 406–408,
 Pajala, Mari 46
 Palmgren, Raoul 196–197, 480
 Palmqvist, Albina 88, 323, 395,
 396–397,
 Palo, Tauno 97, 99, 101, 102, 143,
 144, 145, 259, 260, 329, 371,
 372, 373, 374, 377, 388–389,
 398, 423, 469, 500, 504
 Pantti, Mervi 19, 481
 Peitsalo, Eila 151, 371
 Peltonen, Matti 257–258
 Penttilä, Simo (Hirvonen Uuno)
 413
 Pidduck, Julianne 289
 Ponce, de Leon Charles 391, 464
 Porthan, Henrik Gabriel 213, 483
 Pudovkin, Vsevolod 242, 250
 Pulkkinen, Tuija 188
 Punter, David 174–175
 Puro, Teuvo 310, 466
 Pälsi, Sakari 258
 Raa, Hedvig Charlotte 395
 Raichi, Marius 495
 Raninen-Siiskonen, Tarja 261
 Rannanjärvi, Antti 16, 100, 101,
 142, 143, 144–145, 146, 172,
 173, 243, 251, 253, 259, 272,
 285, 329, 348, 397, 469–470,
 Rentola, Rauha 103
 Renvall, Pentti 197
 Rihte, Laila 377
 Rinne, Jalmari 376
 Rinne, Joel 81
 Rosen, Philip 304, 357, 502
 Rosenstone, Robert 37
 Routasuo, Alpo 427
 Runeberg, Fredrika 275, 276–277,
 406, 407, 409
 Runeberg, Johan Ludvig 15, 58,
 82, 83, 120, 128–130, 131,
 132, 134, 159–160, 178, 180,
 196–197, 202, 203, 211, 213,

- 214, 216, 217, 218, 219, 222, 226, 231, 240, 266,
272, 274, 277, 283, 287–288, 289, 299, 312, 314,
345, 352, 355, 360–361, 362, 365, 375, 377, 380,
386, 388, 401, 405–406, 407, 408–411, 414–422,
431, 442, 443, 445, 449, 491, 507
- Runeberg, Maria Mathilda (Tilda) 277
- Rüsen, Jörn 38, 461
- Saarits, Sulo 92
- Salmi, Hannu 20, 22, 38–39, 418, 461
- Salminen, Unto 92, 140, 324, 325, 348, 423
- Salminen, Ville 106, 108, 489
- Salokangas, Raimo 21
- Sawina, Maria 94, 95, 152, 153, 165, 166, 167, 266, 268,
336, 400–401
- Savo, Martti 199, 337, 488
- Schatz, Thomas 27
- Schubert, Franz 28, 82, 89,
- Schulgin, Leo 131, 231
- Sedergren, Jari 20, 196, 484
- Sibelius, Jean 211, 423, 483
- Smith, Murray 119–120, 121, 122, 473
- Snellman, Johan V. 99, 138, 178, 188–189, 197, 211, 213,
214, 218, 225, 240, 241, 271, 274, 318, 319, 352,
361, 483
- Snellman, Jussi 428, 512
- Soini, Elsa 58, 89, 277, 338, 341, 413, 421, 422, 424, 427,
467, 475, 483, 509, 511
- Soini, Yrjö (Agapetus) 413
- Sola, Väinö 428
- Somersalmi, Urho 466
- Spengler, Oswald 413
- Speranski, Mihail 344
- Stacey, Jackie 18–19, 368, 504
- Staiger, Janet 52, 54, 307, 499
- Stalin, Josef 49
- Strömborg, Johan E. 344
- Stuart, Mary 26, 370
- Sturken, Marita 40, 41, 44–45
- Suominen, Ensio 403
- Särkilahti, Pietari 234
- Särkkä, Toivo J. 83, 89, 94, 97, 98, 99, 106, 150, 203,
235–236, 240–241, 333, 376, 377, 415, 417, 421,
430, 431, 443, 466, 510
- Talaskivi, Paula 131, 151, 234, 241, 269, 325, 485
- Talvio, Maila 483
- Tanner, Alfred J. 16, 105–106, 107, 108, 111, 112, 117,
134–136, 168–170, 171, 243, 272, 273, 278, 279,
281, 284, 288, 341, 348, 403,
- Tanner, Milda 135, 168, 169, 170, 278, 358
- Tapiovaara, Nyrki 74, 194, 195, 480
- Tarkiainen, Viljo 201, 275, 276, 345, 423, 424,
427–429, 512
- Taylor, Henry M. 66, 114, 115, 116, 122, 123, 155–156,
243, 271, 287, 290, 445–446
- Taylor, Richard 48–49
- Tegnér, Esaias 416
- Terttula, Eugen 145, 151, 241, 246, 250,
- Tervonen, Jukka 198
- Theel, Henry 105
- Thelning, Emanuel 353, 354
- Tigerstedt, Eugène N. 409
- Tikka, Aili 308, 466
- Todorov, Tzvetan 31, 33–34, 339, 460
- Topelius, Zacharias 47, 97, 130, 131, 178, 188–189, 195,
196, 211, 215, 217, 218, 222, 225, 226, 265, 266,
271, 283–284, 288, 318, 352, 353, 361, 408, 479,
483, 488
- Tuomi, Arvi 352
- Tuomi, Rauli 137, 139, 323, 348, 352, 353, 371–373, 385,
386, 388–389, 455, 504
- Töyri, Esko 248
- Unho, Ilmari 86, 121, 142, 230, 345, 358, 395, 423, 424,
425, 427, 428, 430, 467, 511
- Urry, John 268
- Vaaskivi, Tatu 115
- Wager, Leif 150, 151, 152, 333, 352, 370, 374, 380,
382–385, 387, 389, 436
- Wallin, Yrjö A. 215
- Waltari, Mika 58, 97, 98, 115, 150, 196, 235–236, 237,
238, 380, 384, 468

Valtonen, Hilja 413
 Wecksell, Josef J. 81
 Veistäjä, Olavi (Vesterdahl Olavi) 131, 153, 238, 269,
 315, 358, 382
 Veivo, Hannes 466
 Verdi, Giuseppe 89
 Verkko, Veli 257–258
 Vesterinen, Viljo 16, 108, 109, 154–155, 164–165, 243,
 260, 261–264, 272–273, 279, 280, 281–282, 286,
 291, 403, 445, 450, 472
 Vettenranta, Esko 319
 White, Hayden 36–37
 Wikström, Emil 353
 Viljanen, Lauri 404, 409
 Vilkuna, Kustaa 101, 198, 252, 480
 Williams, Alan 27, 32
 Williams, Linda 157–158, 392, 477
 Virmajoki, Valtteri 279
 Witikka, Jack 94
 Volanen, Eeva-Kaarina 103, 323, 504
 Wuolijoki, Hella 106
 Vuolle, Olga 58
 Yrjö-Koskinen, Yrjö Sakari 227, 476

Elokuvahakemisto

Aktivistit 14, 49, 73, 194, 196, 201, 442
Aleksanteri Nevski, Aleksandr Nevski 118
Aleksis Kiven elämä 512
Anna Boleyn 72
August järjestää kaiken 474
Badding 26
Ballaadi 15, 30, 32, 60, 75, 89, 90–92, 93, 94, 98, 110,
 111, 116, 124, 128, 130, 132, 134, 157, 160, 180, 202,
 210, 215–216, 218–219, 222–223, 226, 228, 231,
 274, 281, 283–284, 289, 291, 304, 306, 311, 312,
 315, 316–322, 341, 344, 350, 352, 353, 355, 358,
 360, 361, 363, 365, 371, 386, 394, 399, 402, 403,
 405, 407, 408, 431, 435, 436, 449, 452, 453
Becoming Jane 26
Beethovenin suuri rakkaus, Un grand amour de
Beethoven 82
Cabiria 14
Disraeli 27, 68
Dixie 105
Elinan surma 15, 30, 31, 58, 60, 73, 75, 77–81, 110, 111,
 124, 126, 157, 174, 175, 202, 205–206, 272, 274,
 304, 307–309, 311, 335, 341, 356, 361, 362, 365,
 371, 394, 452, 455, 464
Elisabeth ja Essex, The Private Lives of Elizabeth and
Essex 283,
Emile Zolan elämä, The Life of Emile Zola 73, 76
En ole kreivitär 315, 322, 492, 496
Ensi-ilta, Premiere 105
Eteenpäin – elämään 404
Execution of Mary Queen of Scots 26
Fregola – tanssin kuningatar, Fregola 105
Ganes 513

Glory 50

Haaviston Leeni 383

Hallin Janne 16, 31, 58, 60, 75, 99, 100, 102–104, 110,
113, 117, 136, 147–150, 157, 167, 170, 243, 245–248,
251, 257, 282, 291, 303, 332, 334–335, 338, 348,
349, 363, 371, 402, 434, 446, 453

Halveksittu 377, 380

Helmikuun manifesti 14, 49, 57, 73, 194, 196, 235, 356,
377, 380, 442, 465

Hevoshuijarit 315, 382

Hän rakasti elämää, *Lust for Life* 473

Härmästä poikia kymmenen 16, 31, 60, 75, 99–102,
104, 110, 111, 112, 136, 142–147, 157, 167, 172–174,
248, 250, 251–260, 272, 279, 281, 284, 291, 303,
322, 325–332, 345, 349, 352, 353, 363, 371, 372,
373, 389, 394, 395, 397–398, 399, 434, 435, 453

Ihmisiä suviyössä 485

Iskelmäkaruselli pyörä 472

Isoviha 14, 73, 194, 196, 202,

Ja alla oli tulinen järvi 374

Jean Sibelius kotonaan 442, 459

Jumalan tuomio 375

Jumalten suosikki, *Wen die Götter lieben* 89

Jäähyväisvalssi, *Abchiedswalzer* 82

Jääkäriin morsian (1931) 73

Jääkäriin morsian (1938) 15, 73, 194, 196, 201, 239, 442

Kadun sävelmä, *Tin Pan Alley* 105

Kaikki rakastavat 374

Kaivopuiston kaunis Regina 92, 315, 495, 496

Kajastus 15, 57, 73

Kalevan mailta 77

Kanavan laidalla 57, 99

Kansakunnan synty, *The Birth of a Nation* 14

Katariina ja Munkkiniemen kreivi 57, 92, 315, 380,
382, 495, 496, 506

Katariina Suuri, *Catherine the Great* 95, 283

Katupeilin takana 471

Kaunis Sally, *My Gal Sal* 105

Kaunis Veera 57, 99, 241

Kertokaa se hänelle 109, 459

Kesä 466

Kesäillan valssi 57, 93, 94, 468

Kiihoittavaa rytmiä, *Birth of the Blues* 105

Kipparikvartetti 105

Kleopatra, *Cleopatra* (1934) 97

Koskenlaskijan morsian (1923) 14

Koskenlaskijan morsian (1937) 374

Kuin uni ja varjo 374, 375, 377

Kuisma ja Helinä (1951) 104

Kulkuri ja joutsen 513

Kulkurin valssi 92, 102, 315, 459, 486, 495

Kun tuomi kukkii 109

Kuningas Henrik VIII:n yksityinen elämä, *The Private
Life of Henry VIII* 51, 72, 95, 507

Kuningatar Elisabeth, *Fire over England* 73

Kuningatar Kristiina, *Queen Christina* 95, 283

Kuningatar Viktoria, *Victoria the Great* 73

Kuolematon Caruso, *The Great Caruso* 337

Kuriton sukupolvi (1937) 374, 375

Kuvanveistäjä ja hänen työnsä 426

Kuvanveistäjä Ville Vallgren 442

Kylänraittien kuningas 102

Köyhä laulaja 57, 105, 241

Lakeuksien lukko 257

Lapseni on minun 377, 380

Lauantaileikit 472

Linnaisten vihreä kamari 57, 322, 323

Läpi myrskyn, *Way Down East* 158

Läpi usvan 382

Madame Dubarry (1919) 14, 72, 459

Marie Antoinette 95, 370

Marseljeesi, *Marseillaise* 73

Matti 513

"Minä elän" 15, 30, 32, 58, 60, 75, 87–88, 93, 110, 136,
137–140, 142, 155, 157, 174, 177, 179, 181, 201, 210,
223–226, 227, 228, 230, 231, 233, 274, 281, 285–286,
299, 303, 322–323, 325, 332, 341, 345, 349, 350, 352,
355, 356, 358, 363–364, 371, 394, 395, 399, 402, 403,
405, 422–429, 430, 432, 434, 443, 453, 455

Mitäs me taiteilijat 57, 108

- Mä oksalla ylimmällä* 15, 31, 60, 75,
94–95, 99, 110, 124, 152–154,
155, 157, 165–167, 180, 181,
243, 265–270, 291, 304, 332,
335, 350, 356, 364, 394, 399,
400, 401, 402, 434, 446, 449,
Napoleon, Napoléon 72
”Niin se on poijaat” 105
Niskavuoren naiset (1938) 404
Nummisuutarit (1923) 14
Nuoruus sumussa 382
Nuoruus vauhdissa 472
Ohm Krüger 73
Olenko minä tullut haaremiin
(1938) 505
Onnelliset 57, 93
Operetti, Operette 89
Orpopojan valssi 16, 31, 60, 76,
105, 106–108, 110, 112, 124,
134–135, 136, 155, 157, 167,
168–169, 181, 242, 243, 265,
272, 278, 284, 288, 303, 341,
352, 358, 364, 403
Otto Manninen ja Anni Swan
442, 459
Pietari Suuri, Pjotor pjervi 73
Pikajuna pohjoiseen 382
Pikku pelimanni 30, 57, 460
Pikku pelimannista viulun kunin-
kaaksi 30, 57, 460
Pohjalaisia (1925) 14, 250, 253
Pohjalaisia (1936) 57, 253, 377, 474
Polttouhrit, Holocaust 510
Primadonna, Lillian Russell 105
Prinsessa Ruusunen 492
Puck 474
Putoavia enkeleitä 513
Pääatalo 513
Rakkauden risti 371, 372
Rentun ruusu 513
Robert Koch – kuoleman voittaja,
Robert Koch, der Bekämp-
fer des Todes 73
Rosvo Roope 99, 322, 469
Runon kuningas ja muuttolintu
15, 28, 30, 51, 58, 60, 73, 75,
83–86, 89, 98, 110, 124,
128–130, 132, 134, 157,
159–160, 180, 181, 202, 210,
214, 215, 219–222, 223, 226,
228, 231, 235, 274, 281, 283,
289, 299, 304, 306, 311–315,
316, 322, 341, 349, 350, 352,
355, 356, 361, 362, 365, 370,
374, 375, 376, 377, 386, 388,
389–390, 394, 399, 402, 403,
405, 407, 408–411, 412, 413,
414–422, 431, 432, 435, 436,
441, 442, 444, 449, 452,
453, 454
Ruusu ja kulkuri 15, 60, 75,
92–93, 100, 110, 111, 112, 113,
116, 136, 140–142, 155, 157,
162–163, 164, 165, 210, 226,
227–230, 232, 233, 277–278,
281, 303, 322, 324–325, 332,
333, 345, 348, 355, 364, 371,
398, 401–402, 442
Rykmentin murheenkryyni 505
Sadan miekan mies 322
Salaviinanpolttajat 466
Santeri Ivalo 459
Schindlerin lista, Schindler’s
List 42
Schubertin lemmentarina, Leise
flehen meine Lieder 82
Scipio Africanus, Scipione
l’africano 73
Se alkoi omenasta 74, 459
Seitsemän veljestä 377, 512
Serenaadi sotatorvella 505
Serenaadiluutnantti 105
SF-Paraati 505
Sibelius 512
Simo Hurtta 15, 30, 58, 60, 73,
75, 77, 78, 79, 80, 110, 124,
125–126, 194, 202, 272, 304,
307, 308–309, 310, 311, 452
Soita minulle, Helena 485
Sotilaskuningas, Der alte und der
junge König 72
Suurempi kuin rakkaus, Melba 337
Sylvi (1944) 382
Synd 382
Sysmäläinen 442
Syylisiäkö? 377, 380, 404, 474
Säkkijärven polkka 16, 31, 60, 76,
105, 108–109, 110, 113, 154–155,
157, 164–165, 180, 181, 242,
243, 260–264, 272, 278, 279,
280, 286, 291, 303, 350, 352,
364, 402, 403, 444, 449, 450
T’ri Louis Pasteur, The Story of
Louis Pasteur 73, 76
Taape tähtenä 74, 459
Talouselämämme uranuurtajia
Antti Ahlström 1827–1896
230
Tango Kabaree 513
Tanssi yli hautojen 15, 31, 58, 60, 75,
96, 98–99, 110, 124, 136,
150–152, 157, 161, 180, 210, 233,
235–240, 272, 278, 281, 284,
288, 289, 303, 332–334, 341,
344, 346–347, 348, 349, 353,
354, 355, 363, 364–365, 370,
371, 374, 380, 383–385, 386,
387, 389, 394, 399, 400, 401,
402, 435, 436, 442, 444, 452
Taru sormusten herrasta 492

The Real McCoy 513
Titanic (1998) 459
Tombstone 26
Tuntematon sotilas (1955) 459
Tuomari Martta 474
Tykyttävä sydän, Das Unsterbliche Hertz 73
Tytön huivi 16, 31, 60, 76, 105, 108,
 110, 117, 124, 134, 135–136,
 157, 167, 169–171, 265, 278,
 282, 288, 303, 394
Täällä Pohjantähden alla (1968)
 459
Ukkossydän, Thunderheart 50
Unelmieni tyttö, Die Frau meiner Träume 105
Vaimoke 374, 375
Vain kaksi tuntia 382
Vain laulajapoikia 105
Valentino, suuri rakastaja, Valentino 337
Valkoiset ruusut 30, 92, 315, 491
Valssikuningas, Johan Strauss
 – k.u.k. Hofkapellmeister 82
Valssin pyörteissä, Unsterblicher Walzer 89
Valssisota, Walzerkrieg 82
Vapauden sankari Juarez, Juarez 76
Varastettu kuolema 74, 194
Venny 513
Verdin kolme rakkautta, Giuseppe Verdi 89
Vieras mies tuli taloon 377, 474
Wittgenstein 492
Voltaire 95
Vänrikki Stoolin tarinat 73, 202
Ziegfeldin tähtirevy, Ziegfeld Follies 105

